Vasile Varga Eleonora Costescu

Editura Meridiane Bucureşti, 1978

Autorii ţin să mulţumească pe această cale tuturor acelora care, cu bunăvoinţă şi osteneală} au contribuit la realizarea acestei lucrări.

I *în mod deosebits aducem mulţumirile noastre criticului şi istoricului de artă Radu Bogdan, la a cărui sugestie Editura Meridiane ne-a încredinţat sarcina realizării acestui studiu asupra operei lui Andreescu3 privită în special din unghiid analizei tehnicii şi măiestriei artistice.*

1.

AUTOPORTRET

Prefaţă

9

Am dori să prevenim cititorul asupra modului cum a fost scrisă această carte. Ea nu urmăreşte să fie o monografie a vieţii şi operei lui Andreescu. O asemenea amplă monografie, concepută în mai multe volume, a început a fi publicată acum câţiva ani, şi ea este opera capitală a celui mai de seamă exeget actual al picturii lui Andreescu, Radu Bogdan1. Aplecându-ne asupra creaţiei andreesciene, scopul nostru a fost numai acela de a surprinde unul din aspectele cele mai în măsură să suscite interesul unui pictor: cel al mijloacelor formale puse în lucru, încă de la primele sale tablouri, de tânărul profesor de desen şi caligrafie iarna *de la Buzău. În lipsa unor confesiuni de ordin profesional care, din nefericire, nu ne-au parvenit, această investigare nu ne-a fost cu putinţă decât apropiindu-ne atent de operă.*

Din multitudinea de posibilităţi pe care le avem la

dispoziţie în vederea scrierii acestei cărţi, nu ne-am oprit, aşadar, la datele cu caracter biografic, decât în capitolul Cronologie şi concordanţe, *şi aceasta numai în măsura în care am crezut că ar lumina, într-un fel sau altul, situarea lui Andreescu în pictura epocii sale. Din motive asupra cărora vom reveni, nu am dorit nici să intrăm în problema, deosebit de ispititoare, cu nenumărate şi profunde implicaţii, prin care s-ar putea urmări, în totalitatea lor, componentele unei opere de artă. Spunând aceasta ne referim, evident, la* caracterul pluriconstituţional al operei de artă. *Acest caracter pluriconstituţional constă pentru noi în aceea că sub înfăţişarea specificităţii oricărui gen de artă ni se dezvăluie ceva din natura celorlalte genuri de artă.*

Fiinţa organică a picturii, de pildă, nu s-ar putea edifica fără a împrumuta ceva din elementele semantice de expresie ale arhitecturii, ale poeziei, ale muzicii, ale sculpturii şi aşa mai departe. Şi oricare din acestea nu ar avea decât o fiinţă trunchiată fără contribuţia tuturor celorlalte, inclusiv a picturii. Ordinea în care precumpănesc în importanţă unele sau altele dă loc la o diversitatllnfinâtă de întruchipări. O pictură de Rembrandt, de exemplu, model pentru ceea ce am putea numi «*picturăpictură*», *include în chip armonios, în subsidiarul expresivităţii ei, elemente de arhitectură, de poezie, de literatură, de sculptură şi mai ales de muzică (a culorilor, a liniilor, a formei) etc. Prin aceasta ea este incomparabil mai completă decât o operă în care una sau mai multe din aceste elemente constitutive ale unei expresii totale lipsesc saiijm sunt deplin realizate.*

Aşa cum în domeniul culorii, fiecare din cele şase culori de bază este cuprinsă în modalităţile calitative ale celorlalte şi cuprinde, la rââidul ei, modalitatea calitativă care îi este proprie, culorile aparfmând celorlalte cinci game, tot astfel pictura, ca modalitate expresivă specifică, cuprinde în sânul ei, în categorii subiacente, pe toate celelalte «arte-surori», dar ca «tonică» – pentru a vorbi în termeni muzicali – ea este înainte de toate – sau ar trebui

să fie astfel – «pictură-pictură». Echilibrul dintre aceste facultăţi dă o artă «obiectivă», «clasică», în timp ce preponderenţa uneia – sau unora – dintre ele exprimă diverse modalităţi ale subiectivităţii. Absenţa uneia – sau unora – dintre ele poate semnifica o carenţă, în caz că nu rezultă din coerenţa unei opţiuni pentru un stil, voit astfel. În acest caz, oricare din elementele constitutive ale unei expresii totale poate absorbi în chip hiperbolic pe una sau chiar pe toate celelalte. De fapt, însă, într-o operă majoră, nu e vorba niciodată de o absorbţie în adevăratul înţeles al cuvântului, ci numai de o ierarhizare, mai mult sau mai puţin categorică, a ordinii importanţei lor. Este una din cauzele infinitei varietăţi a formulelor stilistice, de care am mai amintit. Indiferent de această ordine, în opera de artă natura fiecărei discipline artistice se bucură de aportul concentric al resurselor de limbaj ale celorlalte arte. Printr-o dialectică ascunsă însă, expresia finală este cu atât mai complexă, cu cât ea se realizează, în mod precumpănitor, în termenii genului ei specific.

În desfăşurarea prezentării noastre nu ne-am gândit să urmărim în mod sistematic felul cum se înfăţişează componentele constitutive ale picturii lui Andreescu. Aceasta pentru mai multe motive. Mai întâi pentru că o asemenea problemă ar fi implicat un cadru de dezvoltare mai larg decât acela pe care îl avem la dispoziţie. În al doilea rând, pentru că ar fi însemnat situarea noastră pe o poziţie teoretică principial estetică pentru care nu ne simţeam suficient de chemaţi şi nici deosebit de interesaţi. Am preferat să ne apropiem de pictura lui Andreescu din alt unghi; un unghi care, faţă de prima alternativă, repref zintă numai în aparenţă polul ei opus-Ne vom ocupa, aşadar, de pictura lui Andreescu sub aspectul nu de tangenţă cu celelalte genuri de artă, ci al specificităţii expresiei ei dlTUeconfundat.

Dar chiar în cadrul acesta mai restrâns al expresiei picturii lui Andreescu, considerată quasi-exclusiv din punctul de vedere al picturii, *preocupările noastre vor gravita cu precădere în jurul problemelor de* culoare,

aceasta fiind, după părerea noastră, elementul sintactic de bază al limbajului plastic andreescian.

O serie de alte elemente ale acestui limbaj: ecleraj, materie, formă, spaţiu, vor fi considerate, în cazul lui Andreescu, în funcţie de culoare, drept expresii ale diverselor ipostaze ale acesteia. Această limitare deliberată la un singur aspect care, în mintea noastră, reprezintă un fel de motiv-cheie, va cunoaşte o singură derogare, în sensul unei incursiuni într-un domeniu străin picturii, în accepţie literală, şi anume în cel al muzicii. Contradicţia este însă numai în termeni, deoarece constituţia muzicală a culorii în pictura lui Andreescu este o componentă de bază a cromatismului său.

Nu tot atât de organic ca muzica se integrează literatura în natura specifică a picturii lui Andreescu. Aici ar trebui însă amintită distincţia pe care Croce – urmat de Lionello Venturi – o stabileşte între «literatură» şi «poezie», distincţie «fondată nu pe caracterele lor extrinsece (versurile, proza), ci pe valoarea lor intrinsecă, poezia având un caracter universal, etern, în timp ce literatura provoacă numai un interes relativ... pentru civilizaţia căreia îi aparţine. Poezia este o sinteză a individualului cu universalul, a finitului cu infinitul; literatura este individuală şi finită. Şi pentru că este relativă, individuală şi finită, literatura are funcţie de instituţie în faţa libertăţii poetice, care e proprie geniului» [2]. Din capitolele ce vor urma sperăm să devină clare motivele ce ne îndeamnă să socotim pictura lui Andreescu incomparabil mai aproape de «poezie» decât de «literatură». Deşi în mod teoretic se admite fără dificultate acest lucru, credem necesar să mai zăbovim puţin asupra acestui punct.

Deşi latura literar-inteligibilă a unei opere de artă nu este nici ea de neglijat, totuşi ea este departe de a fi cea mai importantă, în condiţiile realizării unei opere plastice reprezentative, ea nu poate fi, aşa cum am menţionat mai înainte, decât unul din elementele secundare, subiacente, ale picturii. Ni se pare că greşesc profund cei a căror

înţelegere a picturii se sprijină în principal pe latura figural-reprezentaţională a picturii, pe «anecdota-literară, pe ceea ce tabloul pare să înfăţişeze la modul cel mai exterior. Cine caută în pictură numai o lume de\ forme recognoscibile, a căror articulare să constituie un ansamblu inteligibil după aceleaşi criterii pe care experienţa zilnică i le pune la îndemână, cine consideră pictura numai ca un mijloc de «redare» a unor conţinuturi ce ar putea fi traduse tot atât de bine şi prin alte mijloace, pornind de la ideea că numai f«semnele», prin care fiecare gen se constituie, ar fi altele, acela îşi amputează singur posibilitatea de a accede la zonele specifice de înţelegere ale artei.

În contrast cu «literatura» – în sens crocian – muzica, iar dintre artele plastice, în special pictura, îşi are motivaţia în nişte zone ale interiorităţii umane informulabile numai prin intermediul cuvântului. În cazul picturii, cafii sunt mijloacehplastice, sistemul de «semne», prin care «informulabilul» prin cuvânt devine expresie de artă? Materialele (suportul, culorile de diferite naturi), de care artistul dispune – nu sâffî-mmî (Tprm ele însele; ele nu reprezintă decât instrumentele, portativele ce vor fi completate, receptaculul ce urmează să primească şi să păstreze amprenta acţiunii «iradiante» a mesajului artistului. Tot astfel şi semnele convenţionale constituind limbajul plastic propriu-zis – figurativ sau nefigurativ – nu au decât o valoare relativă, ca şi acţiunea artistică ce ordonează acele «semne» potrivit unui cod mai mult sau mai puţin personal, în vederea alcătuirif unui «stil», care, pentru mulţi constituie scopul suprem al eforturilor artistului. Culoarea însăşi, elementul plastic cu sfera, poate, cea mai largă de «iradiere», are şi ea un stadiu convenţional, obiectiv, de expresie. Numai dincolo de acest stadiu se întinde acel domeniu, mai puţin susceptibil de a fi formulat prin cuvinte, al artei adevărate. La nivelul unei asemenea acţiuni mai subtile, de metamorfoză, ce scapă controlului voinţei nu numai al privitorului, ci chiar al artistului însuşi, începe acţiunea artei în cuprinsul

sensibilităţii, al intuitivităţii şi al imaginaţiei noastre, într-un cuvânt, al interiorităţii noastre creatoare.

Iată de ce raţiunea unui tablou nu trebuie căutată la nivelul configuraţiei exterioare a subiectului, ci în mesajele complexe ale interpretării pe care artiştii o dau unor teme sau motive în ele însele puţin semnificative. Ea este substanţa care însufleţeşte şi dă realitate artistică personală acestor subiecte, şi nu urzeala de pretexte, aceleaşi aproape dintotdeauna. Ceea ce diferenţiază

— Un artist de altul – deşi ambii pot avea aparent aceeaşi atitudine (în raport cu realitatea şi pot folosi acelaşi sistem de «semne» – e tocmai originalitatea manifestării sensibilităţii sale subiective. Desigur că această originalitate ne apare cu atât mai evidentă cu cât configurările exterioare ale unor teme sau subiecte sunt mai explicit inedite. Dar originalitatea, ca în cazul lui Andreescu, ni se poate înfăţişa şi în forme aparent mai puţin izbitoare, în modalităţi mai puţin deosebite de alte altora, şi totuşi aceste modalităţi să fie purtătoare ale unor încărcături de conţinuturi radical diferite.

Despre un «conţinut» al sensibilităţii se poate vorbi nu numai în raport cu artistul creator, ci şi cu privitorul – cu fiecare dintre privitorii – operei de artă. Chiar în cazul când viziunea şi concepţia despre artă ale unor asemenea privitori consună mai mult sau mai puţin cu cele ale artistului, opera acestuia va fi totuşi receptată diferit de fiecare dintre ei, datorită tocmai acelui coeficient de subiectivitate la care ne-am referit. Şi aceasta chiar înăuntrul sistemului de convenţii ale aceleaşi perioade istorice. La aproape o sută de ani de la moartea lui Andreescu, actualul privitor se află într-o situaţie privilegiată faţă de contemporanii artistului, dar în acelaşi timp nu mai puţin periculoasă în judecarea «modernităţii» creaţiei sale. Privitorul de azi poate cuprinde dintr-o privire, aproape fără greş, atât arta de dinainte de Andreescu, cât şi pe cea care i-a urmat. În acest caz, judecata lui în legătură cu efortul pe care pictorul a trebuit să-i facă pentru a înţelege momentul artistic în

care se află, poate fi uşor eronată. S-ar putea prea bine ca Andreescu să nu fi sesizat sensul deplin al evoluţiei artei din vremea lui, şi de aceea să nu se fi angajat cu totul în direcţia noilor domenii de investigaţie ale picturii de avangardă de atunci. Dar chiar dacă ar fi avut limpede conştiinţa desfăşurării în timp a acelei avangarde (impresionismul) şi a consecinţelor ei ulterioare asupra artei, încă nu ar fi o dovadă că el şi putea să facă altfel decât a făcut; şi aceasta pentru bunul motiv că y 9 „<? ’n’ J” ° – ci a o, J al c’i? – Q J’r „— 1 SS\Q e/

nu-i suficient să ai doar o conştiinţă clară asupra unui lucru pentru a fi în stare să-i înfăptuieşti: între acesta şi sensibilitatea artistului trebuie să fie un acord. În ciuda numeroaselor trăsături care-l leagă de pictorii impresionişti, făcându-l părtaş, pe plan european, al aceluiaşi moment artistic, la Andreescu tocmai «conţinutul» sensibilităţii era altul decât cel al pictorilor impresionişti. Altul, dar numai prejos, aşa cum ne vom strădui să arătăm în paginile următoare.

Limitându-ne în mod deliberat câmpul de cercetare al vastei problematici în legătură cu pictura lui Andreescu la cele două aspecte amintite (specificitatea limbajului său plastic şi «conţinutul)) sensibilităţii sale), nu ne facem iluzia că încercarea noastră ar putea fi altceva decât «un punct de vedere personal», şi, ca atare, susceptibil de a fi nu numai completat, dar şi amendat sau combătut. Credem însă că orice punct de vedere poate deveni util dacă posedă virtutea de a da de gândit. Dacă ici-colo vom avea norocul ca părerile exprimate aici să stimuleze gândirea cititorului în legătură cu pictura lui Andreescu, inevitabilele omisiuni sau erori, decurgând din faptul că ne-am depărtat de terenul sigur al «datelor despre viaţă şi operă», vor putea fi într-o oarecare măsură, sperăm, răscumpărate. În acest caz, stimularea gândirii cititorului va constitui, de fapt, adevărata substanţă a acestei cărţi.

I. Andreescu şi pictura vremii sale

GRIGORESCU

În 1873, anul primului tablou datat datorat lui

Andreescu, panorama picturii româneşti era foarte săracă încă – exceptându-l pe Grigorescu – în personalităţi artistice care să se distingă în chip mai marcant, sau care măcar să aplice într-un mod mai personal experienţa plastică tradiţională a Occidentului. Biografii lui Andreescu sunt de acord în a pune pe seama expoziţiei «Amicilor bellelor arte» din acel an şocul care i-a revelat pictorului, asemenea unui «tufiş arzător», vocaţia sa artistică. Dar încă înainte de acest eveniment, Andreescu se înscrisese la Şcoala de arte frumoase din Bucureşti, pregătindu-se a deveni profesor de desen şi caligrafie, dar făcând probabil şi studii de pictură 3. Aceasta ar fi o dovadă că interesul său pentru sfera lucrurilor în legătură cu arta se manifestase anterior-expzţtei-iim 1873, care n-ar fi reprezentat, aşadar, pentru eâctccât ceea ce Balzac a numit «l'occasion du genie». Faptul de a nu fi lăsat să-i scape prilejul de-a vizita această expoziţie (venind probabil de la Buzău la Bucureşti anume pentru asta), ar fi încă un indiciu că la acea dată practica picturii începuse deja a-i pune probleme, al căror răspuns îl aştepta din cercetarea directă a pânzelor expuse.

Este posibil astfel ca unele lucrări stângace, de un interes mai mult documentar, cum ar fi *Nud de bărbat* (bust), *Albăstrele în pahar* sau *Băiat în picioare* de la Muzeul de artă al Republicii, toate nedatate, să fi fost realizate înainte de vizitarea expoziţiei «Amicilor bellelor arte». Dar chiar din această fază preistorică a artei sale, Andreescu se dovedeşte 6

…PIAŢA LA BUZĂU

animat de un spirit modern în ceea ce priveşte interpretarea artistică şi, oricât de rudimentare, asemenea lucrări cuprind în germene caracterele de bază ale picturii sale de mai târziu. În contrast cu predecesorii săi – exceptându-l din nou pe Grigorescu – ele sunt încă de pe acum de un realism modern, situat undeva în spaţiul interpretativ al picturii de după Courbet sau al celei de după şcoala de la Barbizon.

Considerăm lipsit de importanţă faptul că Andreescu

ar fi pictat unele din lucrările sale din această perioadă având sau nu «îndărătul gândului său» – expresia aparţine lui G. Oprescu – acţiunea sugestivă a exemplului lui Grigorescu, ale cărui opere îşi făcuseră nu de mult apariţia în câmpul vizual al publicului bucureştean. Dar dacă exemplul a pornit nu de la un reprezentant local al academismului, ci de la întemeietorul şcolii moderne de pictură românească, înseamnă că viziunea acestuia îi aparţinea şi lui, consunând cu aspiraţiile pe care le avea şi Andreescu încă dinainte-de-a se fi întâlnit cu arta ilustrului său înaintaş.

Ni se pare important să subliniem încă de la începutul cercetării noastre această trăsătură ce ni-se pare a fi tiparul originalităţii cu care pictorul venise pe lume, în măsură să pe Jurnizeze, credem, criterii indispensabile înţelegerii modernităţii native a simţirii andreesciene, şi să ne indice matricea viziunii sale originare din care va ieşî-întfeaga-sa operă de mai târziu. Prin aceasta, Andreescu se înserează îninod firesc în lumea modernă, structurile acesteia consolidându-se puternic la noi în acea vreme, odată cu acţiunea înnoitoare întreprinsă de o seamă de figuri importante, între care – în ceea ce priveşte pictura – şi Grigorescu. Reacţia publicului de atunci la pictura lui Grigorescu, ca şi la cea a lui Andreescu, ni se pare de o promptitudine remarcabilă. Fără să aibă un trecut şi o tradiţie „îndelungată a picturii de şevalet de factură occidentală, acest public era lipsit însă de prejudecăţi, având doar o imensă disponibilitate, care îl făcea apt să r e cu n o a’s că, o. r ic e formă de libertate, în direcţia noului, a frumosului şi a adevărului. El nu suferise astfel de neajunsuri şi prejudecăţi estetice legate de trecut, care să-i fasoneze felul de a vedea, împiedicându-l, sub crusta unor vechi deprinderi, de-a avea spiritul deschis spre viitor. Acest lucru se va întâmpla abia mai târziu.



pe vremea contestatului şi contestatarului Luchian, situaţie pe care o va deplânge, o generaţie mai târziu, N. Tonitza în ale sale «Cronici fanteziste neliterare». Dar, în vremea lor, Grigorescu şi Andreescu se întâlneau pe o treaptă a receptivităţii neconstrânsă de rutină şi de apăsarea paralizantă a unor prototipuri, care s-ar fi opus acceptării noului în artă.

Pentru a sublinia modernitatea lui Andreescu faţă nu numai de predecesorii săi, inclusiv Aman, ci chiar de Grigorescu, ne vom opri pentru o clipă la primele tablouri datate. Este vorba de lucrările: *Felii de pepene roşu,* datat 1873, şi de *Coacăze,* expus în decembrie 1874. Ambele lucrări sunt văzute prin prisma acelei vechi concepţii picturale, existentă încă nu numai la Courbet, dar chiar la Manet sau Degas, potrivit căreia părţile componente ale tabloului erau destinate spre a pune în valoare un singur element, un personaj principal. Se stabilea o ierarhie, dar prin aceasta se pierdea, fireşte, expresia de ansamblu. Obiectul principal (în cazul lui Andreescu, pepenele sau coacăzele) reprezentau «plinul», prezenţa, «eroul»; «fondul», în schimb, trebuia să sugereze «golul», absenţa, elementul ierarhic secundar, menit a servi numai drept «repoussoir» personajului principal. Şi cum să se poată înfăptui mai bine aceasta decât luminându-l intens, iar, pentru a-i sublinia evidenţa plastică, înconjurându-l cu un «fond» închis?

Calea aceasta arhibătătorită, folosită timp de secole de şiruri nenumărate de pictori, a ispitit un moment şi

imaginaţia plastică a lui Andreescu. El va recurge şi mai târziu, aşa cum vom vedea, la un procedeu similar, rezolvându-l însă la un alt nivel. Astăzi, noi deprinderi ne fac să respingem o asemenea concepţie «scenografică», dar pentru acel moment al dezvoltării artistului ea a reprezentat posibilitatea cea mai eficientă şi mai la îndemână spre a pune în evidenţă nu plasticitatea personajului principal – aşa cum s-ar putea crede – ci frumuseţea lui cromatică. Dacă din punctul de vedere al expresivităţii polifonice a tabloului am putea ignora aceste «fonduri», ca nişte modalităţi inferioare de organizare orchestrală a ansamblului, în schimb interpretarea cromatică a feliilor de pepene sau a minusculelor boabe de coacăze ne izbesc printr-o modernitate în care regăsim acea identitate genuină şi originală a acestei mari personalităţi artistice.

Nu încape îndoială că ambele tablouri la care ne-am referit mai sus au fost pictate de Andreescu pentru frumuseţea cromatică a motivelor principale, iar modul cum el a transpus în termeni plastici acest lucru îl singularizează faţă nu numai de Aman, dar şi de Grigorescu. Sub raportul modernităţii procedeelor cromatice, Aman nici nu poate intra în discuţie. Iar pentru Grigorescu nu interpretarea prin culoare a motivului fusese ţinta interesului său – ca pentru Andreescu – ci interpretarea prin valori a luminii. În culoarea oricărui obiect, el nu văzuse decât un semn distinctiv de recunoaştere a identităţii acestuia. Sensibilitatea lui n-a fost niciun moment mişcată la vederea unei culori aflate la punctul maximum de intensitate. De altfel, paleta Grigoresciana ’nici nu era structurată în scopul unui asemenea demers. Pentru feliile de pepene, de pildă, Grigorescu ar fi folosit un roşu diluat până la roz, în timp ce Andreescu percepea, încă de pe atunci, culoarea în complexitatea ei structurală într-un mod asemănător spiritelor celor mai înaintate ale picturii epocii lui. Prin aceasta el se înrudea mai mult cu un Manet, cu un Pissarro, cu un Sisley, sau cu un Monet, decât cu

Grigorescu. Prin modul cum înţelegea forma, ca masă, în funcţie deâuloare nu de contur, el se afla împreună cu aceştia pe o poziţie opusă şi faţă de Courbet.

Cu toate că până azi Grigorescu rămâne pentru mulţi cel mai important pictor român de la sfârşitul veacului trecut, şi cu toate că nu dorim câtuşi de puţin să negăm temeinicia recunoaşterii marilor calităţi artistice şi umane ale acestuia şi nici rolul său de iniţiator al unei noi orientări în pictura românească de şevalet, credem că, prin caracterul obiectiv al creaţiei sale, Andreescu şi-a depăşit înaintaşul. Acest lucru apare cu atât mai evident cu cât comparaţia se face pe terenul uneia şi aceleiaşi concepţii artistice, concepţie pe care Andreescu a continuat-o, dar a şi aprofundat-o, într-o măsură ce i-a rămas necunoscută maestrului de la Câmpina. Este uşor de constatat că pictura lui Andreescu cuprinde pe cea a lui Grigorescu, dar că varianta inversă este exclusă, deşi acesta din urmă a mai trăit vreme îndelungată după moartea tânărului său confrate.

Cu farmecul ei uşor sesizabil, pictura lui Grigorescu exercită un efect imediat asupra unei largi categorii de privitori, aflat Fpe trepte diferite de înţelegere a naturii intime a operei de artă, în timp ce pictura lui Andreescu, lipsită de acele atribute ce uimesc şi deturnează atenţia privitorului obişnuit de la problematica specifică a artei plastice, poate să pară fără strălucire, stângace şi laborioasă, în orice caz la antipodul calităţilor celor mai cuceritoare ale operei lui Grigorescu. Cine are în minte, ca model, o pictură alcătuită din folosirea unor tonuri «luminoase şi pure», accede mai greuâa perceperea potenţialului expresiv al culorilor «tulburi», «stinse» şi «înăbuşite» 4 din pictura lui Andreescu, pe care acesta le-a cultivat nu numai la începutul artei sale, ci de-a lungul întregii sale activităţi, «luminozitatea» nediferenţiată a tonului nefăcând parte din idealurile estetice ale artistului. În faţa tablourile ar lui Andreescu, privitorul – eliberat de prejudecata unui ideal estetic preconceput, care se interpune între el şi operă, blocându-i libertatea percepţiei

– este invitat să vadă în pictură altceva decât acea prestigioasă capacitate pe care a avut-o Grigorescu de a da «viaţă» formelor pe care le-a creat.

Ecourile picturii lui Grigorescu asupra lui Andreescu – asemenea celor ale şcolii barbizoniste – au fost mai mult de ordin tematic decât de interpretare. În cazul lui Andreescu, ne gândim la acele imagini de târguri, la ulcelele cu flori, sau la *Casă de ţară* (colecţia Zambaccian), lucrări însă total diferite din punctul de vedere al «conţinutului» de cele, similare ca temă, ale lui Grigorescu. Avem în vedere, evident, nu conţinutul literar al imaginii, ci substanţa plastică a acesteia. Iar această substanţă este diferită în felul şi în măsura în care omul Grigorescu şi omul Andreescu erau diferiţi în ceea ce priveşte «conţinutul» sensibilităţii lor, acel conţinut preexistent evenimentului întâlnirii inspiratoare cu natura (său cu viaţa), pe care artistul îl pune de la sine în opera sa.

Preluând teme ca cele citate mai sus, Andreescu se îndej părta – atât în spirit, cât şi în viziune –, încă de la Buzău, j de maestrul de la Câmpina, iar această îndepărtare constituie.

tocmai marca autenticităţii şi individualităţii sale artistice robuste, chiar dacă acest lucru nu a pornit din conştiinţa clară a necesităţii separării de un ideal estetic faţă de care a mărturisit întotdeauna o admiraţie constantă. Chiar dacă exiltă în opera” lui Andreescu motive instaurate în pictura românească de Grigorescu, substanţa – mai perenă şi în acelaşi timp mai «modernă» – a picturii lui Andreescu este de natură să-i pună pe Grigorescu într-o lumină uşor factice, şi aceasta nu pentru că pictura maestrului de la Câmpina ar fi fost în realitate altfel, ci pentru că cea a tânărului său coleg era neobişnuit de «serioasă», apreciere ce n-a întârziat să apară în comentariile mai clarvăzătoare ale exegeţilor lui.

Nu ne vom opri mai mult, pentru moment, asupra relaţiilor dintre pictura lui Andreescu şi cea a lui Grigorescu. Mai întâi pentru că tema aceasta, având drept

cap de serie paralela notorie făcută în 1889 de Delavrancea 5, n-a încetat de atunci de a fi unul din subiectele predilecte ale cercetătorilor începuturilor şcolii româneşti de pictură. În al doilea rând, pentru că noi înşine vom reveni adesea, pe parcursul paginilor ce urmează, la comparaţia dintre cei doi artişti, priviţi suF” 3 iferâtelânghiuri de vedere.

Constatând, aşadar, rolul picturii lui Grigorescu în orientarea artistică a lui Andreescu, precum şi autonomia de expresie de care personalitatea acestuia – în cadrul unei viziuni globale asemănătoare – a dat dovadă încă de la începutul activităţii sale, ar fi poate mai util să ne întrebăm în ce raport se afla tânărul pictor de la Buzău faţă de pictura, pe scară mai largă, din vremea lui. Când spunem acest lucru, va trebui să ne referim, în primul rând, la pictura franceză a timpului, deoarece în această epocă – deşi n-a rămas insensibilă la unele influenţe din afară – arta franceză a fost aceea care, asimilând aceste influenţe, concentrând eforturi şi inspiraţii complexedevenise aria în smui căreia s-au concretizat, din punct de vedere artistic şi teoretic, aproape toate ideile de perspectivă ale epocii. Vrând-nevrând vom fi, aşadar, obligaţi să luăm termeni de comparaţie clari şi reprezentativi din arta franceză, deşi preocupări şi căutări similare – am zice, o nelinişte-sâmilară – (uii fel de pregătire similară mai mult sau mai puţin obscură) – pare să fi existat mai pretutindeni în Europa acelui timp. Este posibil ca această comuniune germinativă de idei să fi fost unul din rezultatele secundare ale aspiraţiilor de libertate răspândite în lume de Revoluţia de la 1848, deoarece această nevoie de libertate – în cazul de faţă, artistică – a fost vehiculată de mulţi dintre acei tineri care-şi făcuseră studiile cu o generaţie mai înainte în Franţa. Dar nu acest lucru ne preocupă acum. Fapt este căjerenul părea pregătit mai pretutindeni – inclusiv în ţara noastră – pentru apariţia unei arte, cu multe puncte comune, dintre care mai important ni se pare a fi: interesul pentru natura înconjurătoare, pentru «realitate». Spunând aceasta,

primul nume ce se impune ca termen de comparaţie este cel al lui Courbet.

COURBET

Dacă în privinţa programului său «realist» şi în concepţia sa despre formă, Courbet nu pare să fi exercitat o influenţă prea marcată asupra pictorilor contemporani sau de după eL.

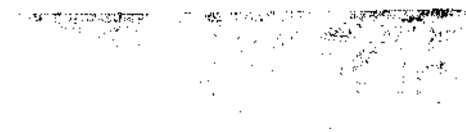
Principala noutate pe care Courbet o aducea în pictura veacului al XIX-lea a fost, aşadar, de ordin tehnic, şi anume scoaterea gândirii plastice de pe făgaşul procedeelor empirice şi orientarea ei prin exemplul indiscutabilei eficienţe pe care o dovedea arta sa – indiferent de concepţia stilistică pe care o promova – în direcţia căutării cauzelor determinante ale nenumăratelor «efecte» rezultând din punerea în raport a culorilor, pe baza cunoaşterii raţionale a legilor matematice interne ce le regizează. În ciuda faptului că şi Delacroix a emis unele idei în legătură cu comportarea unor culori în comparaţie cu altele, acesta a rămas totuşi – cu excepţia unor schiţe de felul «zuavilor», de pildă 8 – la tehnica tradiţională a suprapunerilor de straturi de culoare. Faţă de Delacroix, atât Courbet, cât şi Corot – cu care Andreescu are şi alte puncte de contact decât de ordin tehnic, aşa cum vom vedea pe parcursul investigării noastre – ajung în unele din lucrările lor la constituirea unor sisteme cromatice fundamentale, coerente şi obiective. În această perspectivă trebuie căutate, credem, excepţionalele rezultate obţinute de Andreescu în pictura sa, rezultate la care, printr-o intuiţie excepţională, a ajuns – parţial – încă din epoca începuturilor sale artistice, încă de la Buzău (*Felii de pepene* din col. dr. Liviu Dominic Raţiu, *Fetiţă cu găina* şi *Ulcică cu flori,* ambele la Galeria naţională), Andreescu pare să fi intuit importanţa execuţiei în plină pastă, care presupune sau chiar obligă sesizarea – de-o extremă fineţe şi acuitate – a structurii universului culorilor, pe care fiecare pictor este chemat să-i traducă în termenii personali ai picturii sale.

În afara unei analogii de concepţie în legătură cu

«tehnica» picturală, mai putem semnala între Courbet şi Andreescu o apropiere, însă prea generală pentru a o socoti semnificativă, anume că amândoi şi-au căutat motivaţia demersului lor artistic înăuntrul datelor constitutive ale «realului!». În reprezentarea acestui Trea T», la Andreescu însă” iiârvom găsi niciodată contururi atât de tăioase – de sorginte academistă – ca acelea pe care le vedem frecvent în opera lui Courbet. La pictorul român nici nu se poate vorbi de «linie», ca entitate stilistică distinctă. Conturul la el este întotdeauna subordonat masei, adică topit în ceea ce într-o terminologie critică mai veche se chema «anvelopă», luând naştere sau dispărând în funcţie de articularea formelor în spaţiu şi în raport cu unghiul de incidenţă al luminii. Pentru a parafraza schemele wolfliniene, faţă de viziunea «lineară» a lui Ingres, cea a lui Courbet este «plastică», în timp ce cea a lui Andreescu este esenţialmente «picturală», chiar dacă la el această «picturalitate» se desfăşoară în limitele unui regim redus de contraste g de umbră-lumină şi ale unui cromatism reţinut şi sever.

Nesocotirea viziunii de ansamblu, prin delimitarea strictă n-a fiecărui element plastic luat individual, a împins pictura

lui Courbet, chiar în momentele sale mai bune, către ceea ce s-ar putea numi imagine-document, relativ departe ca casă la drum



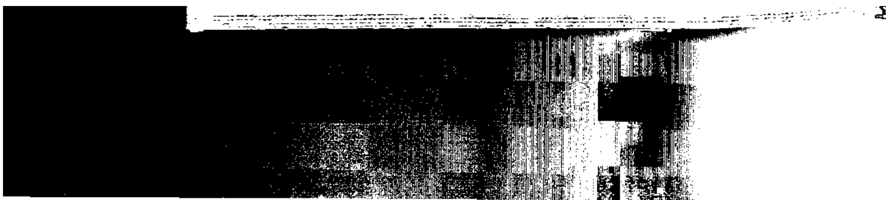


y:



punct de plecare şi de sosire de imaginea-artă. Niciodată nu vom întâlni în opera lui Andreescu o atare subordonare, o asemenea disociere a capacităţii sale raţionale de cea afectivă. Imaginea plastică este întotdeauna la Andreescu expresia unei sesizări de ansamblu, ea integrându-se în ritmul mişcării sensibilităţii sale artistice. Pictând ceea ce «vedea», Andreescu nu încerca să redea realitatea obiectivă pentru a face din ea un «tablou», în conformitate cu o idee preconcepută despre felul cum *trebuie* să arate acesta. La el imaginea se alcătuiadin reacţia simţirii sale faţă de «model», iar nu aşa cum a făcut Courbet care picta prea mult «modelul» şi prea puţin imaginea sa interioară despre el.

Aceste deosebiri dintre pictura lui Courbet şi cea a lui Andreescu rezultă şi din modul diferit prin care ei au rezolvat problema reprezentării umbrei şi luminii şi – decurgând



din aceasta – aceea a interpretării spaţiului. Primul urmăreşte să sublinieze prin lumină şi umbră individualitatea fiecărui obiect aflat într-un mediu spaţial, în timp ce pentru Andreescu lumina şi umbra sunt funcţii

ale unei dinamici cromatice menite a pune în evidenţă *unitatea de ansamblu* a imaginii, în contrast cu concepţia tradiţională a esteticii bazate pe clarobscur – la care se raliază şi Courbet – cea modernă, a echivalenţelor cromatice – la care a ajuns, parţial şi pe cont propriu, şi Andreescu – nu reprezintă adâncimea spaţială cu preţul spargerii unităţii bidimensionale a suprafeţei tabloului, ci, printr-o magistrală înţelegere a structurii expresive a culoriloro-obHne în termenii unei desăvârşite bidimensionalităţi a expresiei suprafeţei, ca şi cum spaţiul tabloului ar fi adânc şi plat în acelaşi timp. Vom reveni de mai multe ori asupra acestui aspect din pictura lui Andreescu, care-l situează – aşa cum vom vedea – destul de aproape de un Manet. Pentru anumite considerente credem însă că e necesar să ne oprim asupra uneia din problemele de bază ale picturii europene de-a lungul întregului veac al XIX-lea, şi anume aceea a peisajului – problemă ce constituie cheia de boltă şi a picturii lui Andreescu.

COROT

Pictura europeană din secolul al XIX-lea rămâne marcată de interesul manifestat de unii dintre artiştii ei cei mai reprezentativi pentru peisaj. Niciunul dintre maeştrii din trecut, nici chiar Brueghel bătrânul, nu-şi alcătuiseră altfel imaginile peisagistice decât ca pe o îmbinare de elemente sintactice inspirate din natură, văzute însă prin prisma cuceririlor de atelier ale picturii în ulei. La fel procedaseră şi marii maeştri ai peisajului olandez, un Hobbema sau un Ruysdael, sau, mai târziu, portretiştii englezi de figuri în peisaj, care, chiar la sfârşitul secolului al XVIII-lea, continuau să interpreteze peisajul conform cuceririlor de paletă obţinute în atelier.

— Cuâoăm – pie-dilecţÎErsa pentru peisaj TIT – fârnulai de cuiuactuT7 direct sau indirect – cu pictura engleză, nici chiar Delacroix nu depăşise cu mult această fază. Doar începând cu Corot asistăm la ceva ce depăşeşte descoperirea valorii estetice independente a genului peisagistic cu acele implicaţii de ordin filosofic legate de

potenţele vitale ale naturii (fie ea natură naturală sau natură mai mult sau mai puţin organizată de către om). Ceea ce apare acum ca nou nu este câtuşi de puţin «tema» – ea mai fusese abordată şi mai înainte – ci *J* modul de resimţire a naturii de către artist. Această abordare inedită a naturii – care se arătase, e drept, şi înainte, în unele din peisajele italiene ale lui Velázquez, de pildă, sporadic însă şi fără consecinţe adânci asupra creaţiei sale – se generalizează în vremea lui Corot. Pentru prima dată, în lungul proces de desfăşurare istorică a picturii europene post-renascentiste se stabileşte acum o legătură directă între motiv, retină şi pânză, fără interpunerea nici unuia din elementele care, în condiţiile muncii de atelier, veneau să modifice impresiile genuine prilejuite de contactul nemijlocit cu natura.

Corot este acela care ne va uşura înţelegerea sensului în care s-a angajat pictura peisagistică de după el şi, în cadrul acesta vast, a valorii originalităţii operei lui Andreescu. Corot este primul dintre pictorii veacului al XIX-lea care a sesizat



16. CEPE

funcţia expresivă a diferenţierii structurii nuanţelor care recompun, din punct de vedere plastic, obiectul. Ne referim nu la acel Corot unanim consacrat, cel al

amatorului de artă obişnuit, ci la un Corot mai intim, cel al «schiţelor» din Italia, pe care nu dorea să le expună, şi al figurilor realizate la bătrâneţe, Corotul mult timp «necomercial», înainte de a i se fi descoperit adevărata identitate 9. Comparativ nu numai cu pictura tradiţională, dar chiar cu aceea a mai tânărului Courbet, şi care poate fi socotită drept o condiţie pentru apariţia picturii impresioniste şi a aceleia a lui Andreescu, o mare inovaţie, sub raport tehnic, a fost această înţelegere a constituţiei cromatice a umbrei şi a luminii, a cărei premisă se afla numai schiţată în pictura lui Corot.

Integrându-se în marele curent al peisagismului european care porneşte de la Corot, Andreescu reuşeşte, încă de la începutul activităţii sale, să găsească o serie de echivalenţe cromatice acelor subtile şi greu sesizabile diferenţieri pe care le descoperă în diferitele grade de umbră şi de lumină, inventându-şi mijloacele de-a le exprima, mijloace dintre cele mai eficace din câte s-au inventat în această privinţă în pictura în ulei de până la el. Încă de la Buzău, Andreescu era capabil să exprime spaţiul numai prin dotarea unor tente cu acel grad de complexitate şi de identitate expresivă care să le facă să aparţină exact locului lor în spaţiu, în gradul lor necesar de umbră şi lumină, fără a recurge la niciunul din procedeele clasice de integrare a obiectelor numai prin scara de valori a închis-deschisului. Pentru a sugera apropierea sau depărtarea, el nu a apelat aproape niciodată la alterarea tonală a culorilor – făcându-le mai intense sau mai stinse – ci le-a redat cu o intensitate egală, numai prin intermediul raporturilor existente între diferitele structuri cromatice aparţinând diferitelor tonalităţi de culoare, egal luminate.

ŞCOALA DE LA BARBIZON

Un timp îndelungat s-a crezut că impactul lui Andreescu - ca şi cel al lui Grigorescu, de altfel – cu pictura franceză s-a făcut prin intermediul a ceea ce s-a convenit a se numi «Şcoala de la

Barbizon». Aşa I-a considerat, până nu de mult, istoriografia de pictură românească – începând cu prefaţa doctorului Ion Cantacuziono la Catalogul expoziţiei de artă românească de la Paris 10 – şi tot astfel apare el în lucrarea recentă a lui Jean Bouret, *UEcole de Barbizon et le Paysage français an XIXe siècle,* în capitolul: *Les fils de la Lumière* 11. Abia în anii din urmă, Radu Bogdan, în primul volum apărut din proiectata sa lucrare monumentală în mai multe volume consacrată lui Andreescu, fixează pentru prima dată în mod mai nuanţat locul acestuia în cadrul picturii franceze din a doua jumătate a veacului trecut.

Deşi nu i se poate nega aşa-zisei «Şcoli de la Barbizon» o fizionomie relativ distinctă, ea se caracterizează prin trăsături destul de generale şi, ca atare, greu reductibile la o singură formulă a viziunii plastice. Pe planul căutărilor strict picturale, de la Corot la Rousseau sau Millet, sau de la Díaz de la Pena la Daubigny, există diferenţe de netrecut, care îi separă până la a-i opune – în unele privinţe – pe unii altora. De asemenea, între oricare dintre aceşti maeştri şi Andreescu există deosebiri fundamentale în ceea ce am putea numi «corpul» ghiveci cu râs vă însuşi al picturii. Înţelegem prin aceasta expresia intrinsecă a stratului de materie cromatică ce acoperă pânza, obţinută independent de diferitele configurări ale temei sau subiectului.

Raportarea unuia sau altuia dintre pictorii care au fost puşi în legătură cu şcoala de la Barbizon (americanii: William Morris Hunt, William P. Babcock, George Inness, Hamilton Wild, Edward Wheelwright sau Wyatt Eaton12; elveţienii:

Karl Bodmer, Barthélemy Menn, David Sutter sau Alexandre Calame; belgienii: Cesar şi Xavier de Cock, Camille van Camp.

Gustave de Jongh sau Alfred de Knyff13; italienii: Serafino de Tivoli şi Giovanni Costa; suedezul Carl Frederick Hill; germanul: Max Liebermann; maghiarii: Mihály Munkacsy şi Lászlo Paâl14; cehul: Antonin Chitussi şi românii: Alexandru Djuvara, Nicolae Grigorescu şi Ioan Andreescu 15) este de natură a crea nenumărate confuzii şi discuţii în contradictoriu atât timp cât nu se va privi problema sub un unghi considerabil mai larg, cel al plein-airismului internaţional din veacul al XIX-lea, ce culminează cu impresionismul.

Afilierea unui artist la o anumită «şcoală» s-a făcut vreme îndelungată – şi pentru marea majoritate a amatorilor de artă continuă să se facă şi astăzi – pornindu-se de la subiect, temă sau motiv, în timp ce elementul care situează stilistic opera unui artist îl constituie numai *interpretarea* pe care artistul o aâorâcărei teme. Din punctul de vedere al temei, este drept, că între unii pictori de la Barbizon şi Andreescu există anumite înrudiri. Mulţi dintre ei îi ofereau, probabil, pictorului român o sumă de motive familiare lui, atât prin asemănarea cu locul de unde venea şi el, cât şi prin strălucitorul exemplu dat de înaintaşul său, Grigorescu. Şi, totuşi, cu toată această firească (am zice, inevitabilă) grevare pe care o resimte la început imaginaţia sa figurativă, se cuvine să observăm că Andreescu n-a adoptat câtuşi de puţin viziunea sau concepţia plastică nici a maeştrilor de la Barbizon şi nici a lui Grigorescu, pictor al luminii, ca şi impresioniştii, dar prin alte mijloace. Nimic din imaginile de pădure în care o perdea de copaci face ecran de contre-jour (de fapt, de clarobscur), ca în pictura lui Rousseau; nici din fluturarea barocă a picturii lui Díaz; şi nici din minuţia accidentalului, ca la Daubigny. Rămân, însă, ca sursă de inspiraţie directă – dar nu mai mult – unele din temele preferate de pictorii barbizonişti. Este posibil, astfel, ca tema din *Pădurea de fagi* şi cea din *Pădure desfrunzită* să-i fi fost sugerate lui Andreescu de lucrări ca *Pădure în timpul iernii la apus de soare* (New York, Metropolitan Museum of Art) şi *Stejari în pădurea de la Fontainebleau* (Paris, colecţia Paul Aubry),

ambele de Theodore

Rousseau. Sunt aici toate elementele compoziţionale care studiu de nud formează schelăria exterioară a concepţiei plastice a pictorului francez: nivelul punctului de fugă, distribuirea «personajelor» principale (trunchiurile puternice de copaci din planurile apropiate) şi a celor secundare (din planurile din fund).

Interpretarea – factor stilistic decisiv – este însă diferită.

La el nu vom întâlni niciodată gustul lui Rousseau pentru detalii (inventarierea frunzişului întunecat al copacilor profilat pe un cer luminos, de exemplu). De altfel la Andreescu, aşa cum vom vedea, lumina este – cu rare şi nu prea fericite excepţii – egală şi atenuată. Nu întâlnim, de asemenea, nici vegetaţia puternic individualizată de un aspect divers, botanic, din multe din picturile lui Daubigny, nici frunzişul agitat pe un cer de contraste dramatice de nori, ca în unele din pânzele lui Dupré.

Dacă vrem însă să-i găsim lui Andreescu analogii cu unul sau altul dintre barbizonişti, trebuie să ne gândim totuşi la Díaz, dar şi cu acesta ele sunt parţiale. Ne gândim la «efectele» acelor aşchii de lumini pe micro-faţetele unor stânci, sau la opoziţia dintre închisul unor accente mate închise (licheni şi muşchi) şi strălucirea cojii deschise şi luminate a unor trunchiuri de copaci, ca în tabloul lui Díaz, *Stânci la Fontainebleau, la Belle Epine* (colecţia oraşului Fontainebleau). Aceste trăsături apar şi în câteva dintre cele mai impresionante lucrări ale lui Andreescu care, însă, în ciuda gradului înalt de realizare, ni se par că nu exprimă totuşi valenţele înnoitoare ale picturii sale. Este căzui” unor capodopere ca *Pădurea de fagi* sau *Stânci şi-mesteceni.* Din fericire, Andreescu nu înclină să facă nici pe departe din aceste mijloace de «efect» un principiu de stil, ca Díaz sau Dupré. În lucrările lui cu adevărat personale – chiar când e vorba, aşa cum vom vedea, de o temă împrumutată, ca *la arat* – aceste mijloace melodramatice de exprimare sunt total îndepărtate, viziunea lui decantându-se până la despuierea imaginii de

orice efect retoric. Totuşi., chiar în lucrări ca cele citate mai înainte, în care semnalam o oarecare prezenţă a efectului bazat pe contraste, prin măsura, eleganţa şi discreţia de care artistul dă dovadă, acest efect stilistic este resorbit şi, în orice caz, contracarat de elevaţia interpretării.

Distinct ne apare Andreescu şi faţă de Millet, deşi unele din pânzele sale amintesc uneori anume teme folosite de bătrânul maestru de la Barbizon. Ele vor căpăta însă o nouă 20.

— „–, t-AL A 1ZAMBILE ÎN PAHAR

viaţa şi o interpretare noua în pictura lui Andreescu. Amplificate şi universalizate, unele din motivele lui Millet vor 21

trece, de altfel, prin intermediul lui Pissarro 16, şi în pictura târg de drăgaică lui Cezanne, a lui Van Gogh şi chiar a lui Gauguin. La Millet (fragment)

desfăşura în aer liber – era cel tradiţional, de clarobscur, realizat în atelier. Ca şi în alte lucrări, Millet mărturiseşte şi aici aceeaşi înclinare spre simbolistica literară, iar ca modalitate de exprimare plastică – aceeaşi scriitură caligrafică ce tinde să definească obiectele în individualitatea lor funciară, lumina fiind concepută de el ca un factor exterior destinat să-ubâlmeze plasticitatea formei mai curmddecâfsă-isintetizeze detaliile.

Faţă de pronunţata accidentare a terenului – prin raporturi de închis-deschis – din tabloul lui Millet, la Andreescu accidentele arăturii proaspete sunt reprezentate prin diferenţele de calitate ale culorii de brun, intense, nu ca rezultat exterior al intensităţii eclerajului, ci *ca stare a structurii interne a culorii,* în cazul de faţă, a calităţii rezonante de brun fixat la un grad de maximă concentrare expresivă. Lipsit de contraste de valori, tabloul lui Andreescu reprezintă o altă poziţie estetică decât oricare din lucrările maeştrilor de la Barbizon, inclusiv «schiţele» acestora care, ca viziune, ne apar mai «moderne», dar care, din punctul de vedere al concepţiei picturale, sunt şi ele bazate pe raportul

tradiţional de umbrălumină, iar nu pe expresia culorii rezultată din diferenţierile de structură cromatică, ca în pictura modernă (inclusiv în cea a lui Andreescu).

În contrast cu Millet, Pissarro şi Andreescu reprezintă deci, în mod evident, un alt moment artistic, în care viziunea de aproape, amănunţită, a făcut loc alteia, mai de la distanţă şi mai concisă. Dar în timp ce Pissarro merge direct spre *of* exprimare sintetică, lăsând sugestiei sarcina de a reda imaginii x integritatea ei formală, Andreescu, nemulţumindu-se cu simpla sugestie a unei impresii, caută să identifice analitic natura percepţiilor sale, pe care însă – ca scriitură – le supune unui regim stilistic tot sintetic. Spre deosebire, aşadar, de percepţia lui Pissarro – care chiar în perioada în care pictura acestuia prezintă cele mai multe analogii cu pictura lui Andreescu se mărgineşte doar la evocarea aparenţei, efectului, impresiei – cea a pictorului român ne apare mai diferenţiată şi mai analitică. Rezultatul unei astfel de atitudini e o exprimare lapidară şi, în acelaşi timp, integrală; rezumativă, dar complexă. Este vorba, evident, de o structură diferită psihică ca şi artistică de cea a lui Pissarro din perioada anilor 1868 – 1874, şi acestei deosebiri de structură i se datorează, în mare parte, credem, lipsa de aderare deplină a „rui „Ahafeescu-irânodaliiatile piHunrdă” avangardă din acel moment” Neîndoios că multe din aceste modalităţi nu i-au rămas străine; mai mult, le-a verificat întrucâtva eficienţa

(dovadă lucrări ca *Studiu de nud pe scaun*, şi mai ales cele câteva lucrări cu străzi de la Barbizon). Nu le-a adâncit, însă, pictorul părând a-şi fi fixat definitiv indicatorul opţiunii sale stilistice la un punct aflat între impresionism şi marea tradiţie a picturii. În trepte şi grade diferite, poziţia lui în această privinţă se apropie de cea a lui Cezanne, anterioară sintetismului acestuia, început la Auvers prin 1873, dar continuat mai ales la Pontoise.

O evoluţie relativ similară cu cea a motivului plugului pe câmpie a avut-o şi cel al copacului înflorit. Primul dintre pictorii «realităţii» care a atacat această temă, neaşteptată

până atunci, pare să fi fost tot Millet, care i-a conferit însă un loc destul de modest, acela de element al unei compoziţii cu semnificaţii literare mai vaste. Poate tot spiritul primăvăratic al artei lui Corot va fi sugerat, indirect, artiştilor din acea vreme ideea de-a aborda o asemenea temă, deşi nu găsim la pictorul francez nicio lucrare care să trimită direct la un asemenea simbol, de al cărui spirit întreaga sa operă este 23 totuşi atât de plină. Abia cu Pissarro acest simbol va primi drumul mare ***am f*** r”.

1: 1T î. – Jir t un statut de sine stătător, dar el n-a lipsit nici la alţi pictori din jurul anului 1870 – Manet sau Monet, de pildă – dar numai ca element dintr-o compoziţie mai amplă.

În timp ce la Millet, datorită imixtiunii umbrei, de concepţie tradiţională (clarobscur), esenţialul expresiei cromatice se pierde în folosul unei sculpturalităţi a detaliului, ceilalţi doi transpun aceeaşi temă în datele noului vocabular plastic ce începea a se alcătui după 1865, prin acţiunea mai ales a lui Monet: cel al exprimării prin culoare. Încă incipient în opera lui Andreescu, noul limbaj plastic era totuşi uşor sesizabil în multe din lucrările sale, inclusiv în *Pomi înfloriţi*. În acest tablou, intervalele care se stabilesc între verdele terenului, albastrul cerului, albul-roz al florilor şi culoarea întunecată a crengilor sunt expresii ale acelei capacităţi de diferenţiere şi, în acelaşi timp, de concentrare cromatică a tonurilor ce constituie una din caracteristicile majore şi ale creaţiei andreesciene.

Jean Faţă de limpezimea – am zice – de cristal a micului francois millet: tablou al lui Andreescu, în pânzele cu temă similară ale lui e? mpi\ de i-chailly Pissarro (*Primăvara* – cu acoperiş roşu, de exemplu – Paris, Jeu de Paume), individualitatea copacilor înfloriţi pare aproape absorbită în atmosfera ambiantă. Din acest punct de vedere, Andreescu are mai multe afinităţi cu pictura de început a lui Van Gogh, care şi el urmărea mai curând să redea «portretul» unui copac înflorit, decât imaginea unui «detaliu», precum în tabloul cu aceeaşi temă al lui

Pissarro, în care albul florilor ne apare ca înfrăţit cu argintiul atmosferei. În 26 tabloul lui Andreescu, ca şi în cele ale lui Van Gogh, contrastele la arat sunt stabilite în dimensiunea culorii-materie, nu în cea a



camille pissarroculorii-lumină, ca la impresionişti. În timp însă ce la Andreescu arătură culoarea este încă funcţională, la pictorul olandez ea a dobândit un pronunţat grad de autonomie.

Am încercat să urmărim câteva din temele considerate drept «barbizoniste», ce se regăsesc şi în opera lui Andreescu şi, de fiecare dată, în afara voinţei noastre, am alunecat de la temă – ce părea a fi aceeaşi – la interpretare, prin care pictura acestuia se dovedeşte a fi reprezentat, în evoluţia generală a artei veacului trecut, un moment artistic distinct. Chiar extinzând metoda de cercetare de la analiza tematică la analiza elementelor de limbaj (punere în pagină, gamă cromatică, elemente de factură etc.), pentru epoca noastră o asemenea metodă se dovedeşte totuşi insuficientă. Ea a putut să dea rezultate relativ satisfăcătoare în studiul artei clasice italiene sau franceze, dar aplicarea ei, chiar pentru epoca veche, la şcoli de pictură ca cea veneţiană, olandeză sau spaniolă, a rămas în mare măsură inoperantă, deoarece lăsa în afară tocmai ceea ce constituie însuşi miezul picturii: gradul şi modul personal al fiecărui artist de a transfigura materia

picturală. Vom reveni asupra acestui aspect din pictura lui Andreescu.

Acelaşi lucru se întâmplă şi dacă încercăm acum a considera opera lui Andreescu din punctul de vedere al tematicii impresioniste. Căci există şi o asemenea tematică, nu numai în opera lui, ci – aşa cum am arătat cu alt prilej 18 – şi în cea a lui Grigorescu (margini de ape, scene pe iarbă sau în mediul urban, vederi de sat şi de oraş, drumuri mărginite sau nu de case sau de copaci, crengi de flori în pahar etc.). Facem această împărţire arbitrară între şcoala de la Barbizon şi impresionism numai din interesul unei mai clare prezentări a lucrurilor. În realitate – dălă-5FTă-î5 tocmâm” UTI Tablou naturalist al faptelor, ar trebui să spunem că, de fapt, lucrurile se prezintă mult mai complex, cu suprapuneri, preluări şi continuări de teme, care provin mult mai de departe şi se continuă, cu fluctuaţii, în impresionism şi chiar după aceea. Astfel, peisajul cu figuri exista în pictură de sute de ani, în toate şcolile europene şi extrem-orientale. Vederile de sat şi de oraş coboară din miniaturistica gotică, trec prin Vermeer şi Pieter de Hooch, apoi prin Corot, pentru a deveni unul din motivele de predilecţie ale picturii impresioniste, mai ales în faza sa incipientă. De asemenea, pădurea, apa, aspectele meteorologice ale schimbărilor din natură au fost teme care, cu fluxuri şi refluxuri, au fost folosite şi ele de-a lungul multor veacuri. Şcoala de la Barbizon a preluat unele din aceste teme şi le-a tratat în felul ei, iar noua generaţie – cea a lui Andreescu şi a pictorilor impresionişti – le va prelua şi ea şi, după ce le va trata de asemenea în modalităţile diferitelor ei individualităţi artistice, le va transmite mai departe generaţiilor următoare ale postimpresionismului, acestea, la rândul lor, continuând să-şi hrănească arta din uimirea, mereu reînnoită, în faţa naturii şi a vieţii.

Dacă unele din motivele barbizoniste s-au continuat, într-o formă sau alta, şi în epoca următoare, trebuie să precizăm că ele au fost folosite chiar de către reprezentanţii şcolii de la Barbizon într-un mod destul de

diferenţiat. Există în acest sens deosebiri uşor sesizabile între cromatismul graţios şi jucăuş al lui Díaz şi sobrietatea cromatică a unui Troyon sau a unui Charles Jacque; între patetismul sentimentelor unui Millet şi grija pentru exactitatea obiectivă ce ne întâmpină în multe din pânzele lui Rousseau. În ciuda acestor diferenţe, ce ţin poate mai mult de deosebirile de structură psihică dintre ei, din punctul de vedere al «crezului» lor artistic – încă puternic debitor trecutului – pictorii de la Barbizon sunt încă destul de apropiaţi, pentru a se putea vorbi despre ei ca despre un grup relativ omogen. Subordonarea ansamblului unui centru luminos, care se localizează treptat în pânzele de umbre şi penumbre ale celei mai mari părţi a tabloului, trecând prin energia premeditată a contrapunctului masei terenului şi a norilor, îşi are obârşia în pictura din veacul al XVII-lea, a unui Ruysdael, de pildă, sau încă mai departe în timp, a unui Patinir. Pictura şcolii de la Barbizon ni se pare mult mai redevabilă trecutului decât cea la care ajunsese, în «schiţele» sale din Italia, încă de pe la 1824, tânărul Corot, iar, înaintea lui, unii peisagişti francezi ca P.N. de Valenciennes (1750 – 1819) sau A.E. Michaillon (1796 – 1822) 19.

Ca să găsim o apropiere între pictura lui Andreescu şi opera maeştrilor de la Barbizon trebuie să ne referim la acele lucrări ale acestora din urmă care, fie că sunt deâdimensiuni foarte reduse, fie că sunt mari, au caracter de «schiţă». În aceste notaţii directe după natură, ei ne apar mai sinceri şi mai «adevăraţi» decât în lucrările destinate saloanelor.

Am amintit ceva mai înainte că acest lucru i s-a întâmplat uneori şi lui Corot, ale cărui lucrări definitive erau destinate să încarneze multe din prejudecăţile artistice ale epocii.

Numeroase galerii de artă europene – inclusiv Galeria universală din Bucureşti – posedă asemenea mici schiţe-cenuşărese din opera lui Rousseau, Daubigny, Dupré sau Troyon, largi, libere, încărcate de substanţa senzaţiei şi care sunt foarte aproape, estetic vorbind, de punctul de

unde-vă7 porni pictura aparţinând impresionismului incipient, dar şi cea a lui Andreescu. Dar spre deosebire de locul important pe care asemenea lucrări îl ocupă în pictura lui Corot, la pictorii de la Barbizon el este relativ modest. Mai mult sau mai puţin necunoscute publicului larg, ele sunt păstrate – în marile muzee – mai mult ca material documentar, decât ca lucrări reprezentative pentru «stilul» şcolii de la Barbizon.

Singurul dintre barbizonişti cu care Andreescu ni se pare a avea mai multe contingenţe este Daubigny. Ne gândim la faptul că, spre deosebire de ceilalţi, Daubigny renunţă la folosirea clarobscurului în economia tablourilor sale. Este poate partea cea mai «modernă» a picturii acestui artist, valenţa prin care aceasta s-a putut afla în pragul interpretării pe care – în jurul anului 1870 – un Pissarro sau un Sisley o va da peisajului; o interpretare care nu este încă impresionistă ca tehnică, dar care, ca viziune, s-a desprins de estetica folosirii umbrei ca element modelator, plasticizant, al formei, pentru a urmări sugerarea realităţii tridimensionale a acesteia DE La numai prin posibilităţile de reliefare plastică a culorilor scăldate în întregime într-o lumină indirectă, difuză.

Dacă prin această trăsătură se pot stabili unele analogii între peisajele lui Daubigny şi cele ale lui Andreescu, din alte puncte de vedere însă şi între ei există diferenţe substanţiale, în sensul unui plus de modernitate la acesta din urmă. Am aminti astfel viziunea panoramică, depărtată, a motivului la primul, spre deosebire de cea mai curând restrânsă şi apropiată, la Andreescu (ca şi la pictorii impresionişti, în faza lor predivizionistă); cultul individualizării egalizatoare a detaliului accidental şi pasivitatea interpretativă a lui Daubigny, prin care se apropie de modul de exprimare al lui Courbet şi se depărtează de cel al lui Andreescu; absenţa din pictura maestrului barbizonist a oricărei urme de sesizare formativă a geometriei ascunse în structura formelor, ceea ce dă acestei picturi un sens de dispersiune a unei mulţimi de detalii, egale unele cu altele, a căror necesitate nu pare

să tindă la mai mult decât la reconstituirea exterioară, funcţională, a ansamblurilor din care fac parte. Lucrul acesta lipseşte din pictura din perioada anilor 1868 – 1874 a lui Pissarro şi din creaţia lui Andreescu, de-a lungul întregii sale activităţi artistice. La aceştia, componentele imaginii sunt supuse unei nevoi de configurare strânsă şi de ritmare plastică a formei, în concordanţă intimă şi secretă, dar sugestivă, cu raţiunea, cu geometria.

Departe de a fi un barbizonist întârziat, aşa cum I-au calificat în trecut chiar unii dintre iubitorii artei sale *20 s* Andreescu a fost, aşadar, prin partea cea mai personală a operei sale, un pictor «modern». Există, e drept, şi unele lucrări în care viziunea artistului pare mai debitoare trecutului. Este vorba, mai ales, de naturi moarte, gen în care Andreescu a folosit, chiar în ultima parte a vieţii sale, o tehnică mai apropiată clarobscurului. Trebuie să remarcăm că acelaşi lucru se petrece şi în pictura lui Grigorescu, care, în naturile moarte ca şi în scenele sale de interior, pare a face o întoarcere înapoi, spre tradiţie. Aceasta datorită, poate, faptului că atât Grigorescu cât şi Andreescu urmăreau să realizeze ceva ce-am putea numi o pictură «obiectivă», în sensul întrebuinţării tehnicii celei mai «obiectiv» adecvate condiţiilor de mediu în care se desfăşura tema aleasă.

Din punctul de vedere la care ne-am referit mai înainte, se poate spune că Grigorescu şi Andreescu se află la un punct de intersecţie între consecvenţa pe care au manifestat-o pictorii tradiţionalişti atunci când aplicau – în mod nediferenţiat – tehnica bazată pe clarobscur (chiar dacă era vorba

f

a

Îi

de scene presupuse a se desfăşura în aer liber) şi spiritul de sistem de care au dat dovadă impresioniştii şi postimpresioniştii, atunci când au tratat scenele de interior

(inclusiv naturile moarte) conform principiilor cromatice ale plein-airismului. Regia umbrelor, care făcuse odinioară ca acestea să joace rolul de colaborator plastic al luminii, în vederea modelării formelor în spaţiu, cedează tot mai mult locul procedeului echivalenţelor cromatice. Chiar dacă la un impresionist ca Renoir, de pildă, umbrele sunt preponderente în dauna luminii în lucrări cum ar fi *Confidentele* (Winterthur, colecţia Oscar Reinhart) sau *Le moulin de la Galette* (Paris, Jeu de Paume), aceste umbre vor fi transpuse prin raporturi contrastante de culori calde-reci, cvasi-egale din punctul de vedere al închisdeschisului.

Pentru a reveni la poziţia lui Andreescu – ca şi a lui Grigorescu, de altfel – trebuie să precizăm că în ceea ce priveşte scenele de plein-air, debitoare trecutului, acest trecut trimite – şi prin viziune, nu numai prin temă – mai degrabă la maeştrii olandezi din secolul al XVII-lea. Remarcăm, în sfârşit, că în modelele sale costumate, dincolo de «modernitatea» interpretării cromatice, Andreescu aminteşte totuşi şi de un Vermeer, cu diferenţa esenţială însă că pentru acesta din urmă culoarea-lumină este un binom indestructibil, în timp ce în pictura lui Andreescu lumina decurge din culoare, este o funcţie a culorii.

Am dori, ca în încheierea acestei scurte incursiuni în problema raportului dintre pictura lui Andreescu şi cea a pictorilor barbizonişti, să mai amintim aici cazul lui Lászlo Pa îl, al cărui nume a fost deseori invocat în legătură cu pictorul român. Romantismul maiestuoşilor copaci mărginind o alee în pădure, interpretarea frunzişului acestora urmărind într-o oarecare măsură individualizarea accidentalului, dar maâăles-tehnica-bazată pe clarobscur, îl afiliază însă pe Lászlo Pa îl, cu mult mai mult decât pe Andreescu, şcolii de la Barbizon. Chiar dacă tratarea pictorului maghiar este uneori mai liberă – şi prin aceasta mai aproape de aceea a lui Andreescu – Pa îl nu se mulţumeşte mai niciodată cu sugestia\ de umbră pe care o poate da o nuanţă, datorită structurării 1 ei faţă de o altă nuanţă, lumina rămânând în acelaşi plan al/ valorii – aşa

cum se întâmplă la Andreescu. Pa îl caută să reprezinte forma din adâncimi de umbre închise, susceptibile de a da privitorului o încredinţare de ordin tactil în legătură cu realitatea. În cazul pictorului maghiar – în ciuda diferenţelor ce ţin de individualitatea sa artistică specifică – ne aflăm în plină tehnică şi estetică barbizonistă, departe de

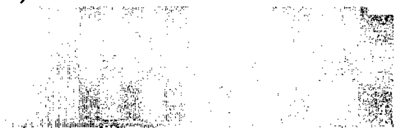
Lucrarea aceasta a stârnit senzaţie printre artişti. «Îndrăzneala lui Monet, scrie acelaşi Jean Bouret, atrage curioşi. Courbet şi Corot vin şi ei, iar Bazille şi prietenii lui pozează pentru primele studii. Dar în august Monet se răneşte la picior; Bazille, fost student în medicină, îl îngrijeşte şi profită de această imobilitate forţată pentru a picta *Ambulanta improvizată* (Paris, Jeu de Paume), unde Monet este înfăţişat în pat, în hanul din Chailly» 22.

Chiar şi Renoir a lucrat în această regiune. Astfel în 1868 el pictează *Menajul Sisley* (Cologne, Musée Walhat-Richartz), precum şi *Hanul bătrânei Anthony din Marlotte* (Stockholm, Nationalmuseum), în această din urmă lucrare fiind portretizaţi Monet, Sisley şi pictorul, mai obscur, Jules Le Coeur. Un an mai târziu el realizează figura de plein-air cunoscută sub numele de *Lise* sau *Femeia cu umbrelă* (Essen, Folkwang Museum). Pentru noi este interesant însă un alt fapt, şi anume că între 1879 – 1882, epoca în care Andreescu se afla la Barbizon, a avut «frecvente şederi» aici, sau în satele învecinate, (Marlotte, Montigny) şi Cezanne, care a executat cu acest prilej pânze ca *Stânci în pădurea de la Fontainebleau* (New York, Metropolitan Museum Art) şi *Efect de zăpadă în pădurea de la Fontainebleau* (Paris, Arhivele Durand-Ruel) 23. Între 1882 – 1883 a lucrat în împrejurimile satelor Barbizon şi Chailly, într-o viziune largă, de un «impresionism încă necodificat», chiar viitorul pointillist Georges Seurat24.

Este drept că lucrări ca cele la care ne-am referit mai sus – multe aflate în colecţii mai puţin cunoscute de publicul larg – sunt rareori citate atunci când se vorbeşte despre impresionism, înţeles în general în trăsăturile lui cele mai caracteristice, iar nu în premisele sale – lucrări cu

care se află totuşi într-o legătură de inevitabilă interdependenţă. Sisley, Monet, Bazille, Renoir, câţiva ani mai târziu, Cezanne şi Seurat, puteau picta mult şi bine la Barbizon sau în împrejurimi; prin aceasta ei n-au devenit discipoli întârziaţi ai şcolii de la Barbizon şi nimeni nu s-a gândit să-i includă printre barbizonişti, aşa cum s-a întâmplat cu Andreescu.

Prin prezenţa în pădurea de la Fontainebleau a celor mai mai mulţi dintre viitorii impresionişti, destul de bine cunoscuţi încă din această vreme, chiar dacă mai mult în mediul artiştilor – ceea ce a reprezentat, însă, întotdeauna factorul decisiv în impunerea valorilor autentic novatoare – s-ar părea că, întinerit prin aportul unei noi generaţii de pictori, Barbizonul se îndrepta, între 1865 – 1868, spre o altă epocă de strălucire. Dar inspiraţia oferită de tema pădurii, cu reverbe



raţiile ei de lumină şi umbră, avea să fie curând părăsită, căci, încă din 1865, îl vedem pe Monet, în compania lui Courbet, Whistler, Daubigny şi Boudin, descoperind la Trouville 25 valenţele expresive ale apei. În urma lui Monet şi alţi viitori impresionişti – Sisley şi Bazille – vor lucra alternativ fie în pădurea de la Fontainebleau, fie într-una sau alta din localităţile de pe malul Mării Mânecii (Le Havre, Fecamp, Etretat, Honfleur sau Sainte Adresse). În 1868 avea loc Expoziţia internaţională maritimă, în care figurau pânze de Boudin, Manet, Monet şi Courbet26. Pe de altă parte, încă din 1866, Pissarro se instalase la Pontoise, pe malul râului Oise.

Un factor de ordin politic avea să contribuie şi el la înclinarea balanţei în mod hotărâtor în favoarea motivelor având drept temă principală apa, respectiv, proprietăţile expresive ale reverberaţiilor de culoare reflectate de apă. Este vorba de războiul franco-prusac din 1870 care, aşa cum am mai menţionat 27, avea să disperseze pe coasta

mării chiar pe unii dintre «stâlpii» şcolii de la Barbizon, un Millet, de pildă, iar pe alţii să-i silească să se refugieze la Londra, unde vor face cunoştinţă cu pictura lui Turner, pe care Monet – spre a-l studia mai bine – îl va şi copia 28. În desfăşurarea marii simfonii a picturii acestui sfârşit de veac, motivul pădurii ceda astfel locul motivului apei, mai în acord cu noua sensibilitate ai cărei purtători erau pictorii pe care criticul Leroy i-a numit în derâdere «impresionişti» 29. La această dată, Monet optase definitiv pentru o estetică bazată pe urmărirea «fugitivului», a «efemerului», fiind de altfel singurul dintre impresionişti care n-a abdicat până la sfârşitul lungii sale vieţi de la principiile descoperite în acei ani. Pentru ceilalţi, impresionismul, înţeles în litera lui, va reprezenta numai o fază, de mai lungă sau de mai scurtă durată, din activitatea lor.

Am greşi însă dacă am lua impresionismul drept criteriu unic de măsură a valorii căutărilor unui artist din vremea aceea. Credem că nu trebuie să ne închipuim sensul mişcării artei într-un chip «linear», ca şi cum n-ar exista decât un singur drum pe care arta s-ar putea deplasa «înainte». În realitate, avem de-a face nu cu un drum unidimensional, de-a lungul căruia se înşiruie, ca pe un fir, toate eforturile artistice ale unei epoci, ci mai degrabă cu un spaţiu circular – sferic, mai bine zis – în sânul căruia fiecare artist autentic are răspunderea şi posibilitatea, ba chiar datoria, de a-şi croi o cale care să-i fie, pe cât cu putinţă, proprie. Nefiind, aşadar, vorba de un drum unic, ci de o pluralitate de drumuri, există



deci şi tot felul de direcţii, inevitabil, divergente. Căile pot fi paralele sau divergente, ele se pot întretăia sau contrazice, fără ca această diversitate să aibă sensul unor erori sau inferiorităţi. Inferioritatea sau superioritatea unui artist nu crei j dem că rezultă din calea pe care a apucat-o, ci din cât de i departe merge pe acea cale. În vremea impresionismului a existat şi un Odilon Redon, care în vremea lui n-a făcut prozeliţi, ca Monet, dar aceasta nu a însemnat că arta lui poseda un potenţial de perspective inferior celui al maestrului impresionist. Judecând prin prisma epocii noastre, s-ar părea că situaţia este tocmai contrarie, deoarece direcţia lui Monet se socoteşte de către unii a fi epuizată, în timp ce Redon e revendicat – drept precursor – de mai multe curente apărute de atunci încoace.

MANET

Dacă nu ne lăsăm derutaţi de deosebirile de factură, atitudinea lui Andreescu faţă de impresionism este întrucâtva similară celei a lui Manet. Plecând-3 ela clasicism, Manet s-a situat şi el în imediata apropiere a impresionismului, dar nu în sânul şi nici în urma lui, ci numai la un alt punct al frontului modalităţilor plastice. Faţă de pictura lui Manet, dar pe o altă rază de aspiraţii, cea a lui Andreescu prezintă aceeaşi tendinţă – obţinută însă cu alte mijloace – de racordare a viziunii plastice moştenite la modalităţile expresive ale unei sensibilităţi în care apăreat T disponibilităţi emoţionale inexistente în trecut, dar nu întotdeauna rupte de el. Această poziţie a noii picturi se referă, în primul rând, la modul cum este reprezentat spaţiul. În locul «golului» inactiv din tablou – consecinţă a redării tridimensionale a spaţiului – pictorii din epoca impresionistă au simţit nevoia unui «plin», în care planurile ce se desfăşoară în adâncime să aibă – în ordinea intensităţii culorilor – acelaşi statut expresiv ca cele din faţă. Se încerca astfel restabilirea unităţii tabloului într-o imagine bidimensională, în cadrul căreia să fie resorbite planurile exprimând tridimensionalitatea existenţială a obiectului.

Era vorba, aşadar, de înlocuirea viziunii tridimensionale
— în cadrul căreia explorarea obiectului în profunzimea spaţiului forma însăşi substanţa plastică a imaginii – înlocuire având posibilităţi noi izvorâte din virtuţile expresive ale bidimensionalităţii, în care spaţiul apare, mai mult sau mai puţin, «turtit», fapt ce atrăgea după sine o serie de raporturi inedite de forme şi culori. Între acestea nu mai era cu putinţă să existe vechile «reflexe», pe care un plan luminat le proiecta pe altul întunecat din vecinătatea sa, şi, decurgând din acest lucru, impresia că obiectele sunt dispuse în «adâncime».

La Manet, obiectul oferă o imagine mai mult frontală, cu o foarte mică marjă de sugestie a unei profunzimipdestul de «plate», de altfel; fapt care, în ochii contemporanilor artistului, a fost socotit drept o «nereuşită», rezultând dintr-o lipsă de capacitate profesională. Într-o asemenea «formăimagine», opusă aceleia pe care Venturi o numeşte «formă culoare» 30, dimensiunea a treia – ca şi «lumina» din pictura orientală – nu mai este exprimată direct, ci numai subînţelească, ca un dat inevitabil al realităţii, în lipsa căreia perceperea optică a acestei realităţi nu ar fi posibilă.

Renunţându-se a se mai problematiza datul real în funcţie de dialectica dintre lumină şi umbră, se căuta acum a se obţine întreaga capacitate expresivă a tabloului numai prin mijlocirea «formei-imagine» şi a «culorii-lumină». Cât de consecvent a fost Manet în această atitudine, ce nu a reprezentat, de altfel, niciodată pentru el – ca pentru orice artist autentic – o idee preconcepută, şi în ce măsură a aplicat el principiile unei estetici abia intuite în vremea lui, toate acestea sunt chestiuni pe care nu socotim oportun nici măcar să le atingem aici. Pentru moment, problema ce ne preocupă se rezumă doar la aceea de a determina locul pe care AndreescuX îl ocupă, în raport cu pictorul francez, în procesul de moderlnizare a mijloacelor de exprimare tradiţionale, proces ce se / desfăşoară în această epocă pe un front larg în preocupările unor artişti de formaţie şi

origini diferite.

Deşi dădea glas acestei noi sensibilităţi a vremii printr-o viziune ce reducea, în ultimă analiză, realitatea tridimensională a obiectului la imaginea sa frontală, pictura lui Manet păstrează, totuşi, în pofida libertăţilor pe care şi le ia în privinţa plasticităţii obiectului, o anumită legătură cu trecutul. Andreescu, în schimb, deşi mai strâns legat de concepţia asupra formei moştenită de la maeştrii trecutului, foloseşte o tehnică nu mai puţin personală, prin care traduce atributele optice ale tridimensionalităţii obiectului în datele bidimensionalităţii cromatice a pânzei. Desigur că nu în toate lucrările sale acest lucru apare egal ca realizare. Există, astfel, câteva lucrări datând din faza sa buzoiană, în care «golul» spaţiului de dincolo de obiectul reprezentat – aşa-zisul «fond» al tabloului – nu este cu totul transpus în termenii bidimensionalităţii cromatice. Dar această uşoară discrepanţă între modul reprezentării obiectului şi cel al reprezentării «fondului» tabloului, scapă privitorului chiar şi în cazul acestor pânze.

64

datorită tocmai faptului că nesimţind încă nevoia unei reforme a viziunii tradiţionale, unitatea de concepţie a tabloului nu pare ştirbiţăjprin tehnica mai puţin novatoare cu care s-a pictat acest «fond». Mai târziu, însă, chiar atunci când va picta în continuare «fonduri» întunecate, acestea, în loc să facă o spărtură în suprafaţa pânzei, vor avea, şi ele, un caracter de «plin» datorită modului cum artistul structurează culoarea, indiferent dacă e vorba de «plinuri» sau de «goluri», de părţi de lumină sau de părţi de umbră (portretele sau naturile moarte, de pildă), dând, astfel, unitate cromatică bidimensională întregii suprafeţe a tabloului, în ciuda faptului că, uneori, artistul se exprimă în termenii contrastului extrem de pregnant al închis-deschisului *(Găini şi coş, Raţe, legă, Trandafiri roz, Fată din profil, Broboada roşie).*

Lucrările cu fonduri întunecate formează, totuşi, o parte redusă în ansamblul picturii lui Andreescu. Marea majoritate a lucrărilor sale nu prezintă astfel de situaţii

extreme, în care culoarea să fie reliefată doar în termenii închis-deschisului, conform concepţiei tradiţionale despre lumină şi umbră, ci sunt axate pe valorile egale ale unor culori contrastante, acordate şi modelate cu ajutorul unui procedeu modelator care constituie cheia de boltă a întregii sale picturi, procedeu care îşi are origineaâr Ttabloufâle din perioada buzoiană şi a cărui aplicare a dezvoltat-o şi a desăvârşit-o în lucrările din Franţa. Deşi nu s-a ferit de culoarea intensă, cum făcea altă dată Corot, laitmotivul în pictura lui Andreescu îl constituie totuşi griurile colorate, a căror factură atinge un mare grad de diferenţiere şi armonizare cromatică. Forma andreesciană rămânând cea clasică, unde integritatea obiectului reprezentat rămâne neştirbită, modalitatea tehnică de care artistul se slujeşte şi care îi asigură păstrarea unităţii bidimensionale a pânzei atât în domeniul culorii intense cât şi în cel al griurilor colorate decurge din acest procedeu modelator suveran cu privire la structurarea culorii, aplicat cu egală eficienţă în ambele sfere ale expresiei cromatice. Astfel Andreescu «intonează» cu maximărigoare şi claritate, distinct şi precis, „fiecare notă – ăpartiturii sale, ridicând ansamblul imaginii la treapta de imponderabilitate a unei compoziţii muzicale. Această calitate constituie, de altfel, şi un alt punct de contact al picturii lui Andreescu cu cea a lui Manet, în ciuda concepţiilor diferite pe care fiecare din ei le-a avut în interpretarea formei: formă plastic-tridimensională la primul, formă-imagine frontală la cel de-al doilea. Mai conservatoare sau mai reformistă, în ambele interpretări pretextul figurai e transpus într-o compoziţie de ordin, în primul rând, «muzical», prin intermediul unor «timbre», al unor «sunete» cromatice, a căror importanţă expresivă, virtual autonomă, nu a fost cunoscută în epocile anterioare, dar care apare exprimată în epoca impresionistă sub diverse forme, fie sub cea a tonului compus (ca la Manet sau Andreescu), fie sub cea a diviziunii şi a contrastului de tonuri (ca la impresioniştii din faza de vârf şi, mai ales, la pointillişti). Aceste

deosebiri sunt totuşi de ordin secundar faţă de acel glas al noii sensibilităţi menţionată mai înainte, care se pregătea acum să afirme nu numai *altcum, fi*

ci mai ales *altceva*: un mijloc specific nou de exprimarea? – picturii.

Ar mai fi necesar de a stabili o ultimă paralelă între pictura lui Manet şi cea a lui Andreescu. La primul, chiar naturile moartel Tânt pictate ca şi cum ar fi părţi din mari ansambluri compoziţionale. Prin felul cum sunt tratate, ele nu diferă cu nimic de natura moartă din *Dejunul pe iarbă* (Paris, Jeu de Paume), şi nu este greu să ni le imaginăm decupate din asemenea pânze de mari dimensiuni. Discernem în această caracteristică influenţa pe care trebuie s-o fi exercitat şi asuppra lui Manet – înainte de a-l înrâuri pe Cezanne – unii autori de vaste compoziţii din vremea Renaşterii – un Veronese, de pildă – sau, pentru o epocă mai recentă, în cazul lui Manet, un Goya. În zadar se apropie privitorul căutând ca prin apropierea de tablou să descopere o desfăşurare, de la scara mare a ansamblului la cele intermediare. Totul a fost deja citit de la distanţă, dintr-odată, şi apropierea nu-i mai oferă posibilitatea identificării elementelor constitutive ale impresiei globale. Viziunea îndepărtată, proprie picturii lui Manet, atrage după sine o altă caracteristică: faptul că din «reprezentare», imaginea tinde acum să devină tot mai mult «prezentare», după expresia aceluiaşi Venturi 31. Manet nu foloseşte niciodată analiza în explicitarea temelor sale, ci aleargă direct la sinteză, fără să se preocupe câtuşi de puţin *i* de a individualiza natura specifică a obiectelor pe care le înfă/ ţişează, considerate în special din punctul de vedere al expresiei lor decorativ-cromatice.

În contrast cu Manet, lui Andreescu îi este proprie viziunea apropiată, chiar atunci când pictează pânze de mari dimensiuni, cum ar fi *Călăreţ în amurg* de la Muzeul de artă din Cluj-Napoca. În al doilea rând, el izolează motivul, dilatindu-i importanţa şi făcând din el centrul atenţiei şi al interesului său, ca şi cum motivul şi-ar ajunge

sieşi. De aici rezultă că Andreescu consideră obiectul la o altă scară decât Manet, într-un spirit mai analitic – deci mai debitor trecutului – dar în acelaşi timp cu o amplitudine de sentiment rar atinsă vreodată în pictură. De dimensiuni materiale astfel forţamente reduse, pânzele lui având un aer adânc confidenţial – nu se citesc, ci se explorează. Ne scufundăm în ele ca într-o dimensiune psihică a «realului». Pentru a picta în acest fel, Andreescu a trebuit să focalizeze antenele sufletului său, să-şi apropie afectiv obiectul 32, să restrângă cadrul explorării sale. Imaginile desfăşurate pe mulţi metri pătraţi de pânză îi sunt astfel nu numai străine, dar chiar cu neputinţă de cuprins la scara unui asemenea scufundări în profunzimile reprezentării materiei. Căci pentru el o bucată de pânză alcătuieşte un spaţiu imens, unde se află concentrată o densitate de substanţă materială incompatibilă cu întinderea pe mari suprafeţe. Iată de ce cele mai caracteristice lucrări ale lui Andreescu sunt tocmai acelea de dimensiuni reduse, uneori chiar foarte reduse, cum ar fi *Ghiveci cu răsad, Portocala desfăcută,* două din tablourile cu motivul *Ulcică de flori* (toate din perioada buzoiană); *Pomi înfloriţi, Drumul satidui,* cele patru *Ierni* (incluzând şi pe cea de la Buzău), modelele costumate, portretele şi naturile moarte (din perioada post-buzoiană). Ni se pare că găsim aici o situa/ ţie asemănătoare cu aceea a picturii lui Chardin, artist care a rămas el însuşi mai mult în lucrări de dimensiuni reduse – La *fontaine de cuivre* decât în cele vaste *Calcanul),* (ambele lucrări la Luvru). *La arat* împreună cu *Iarna la Barbizon,* deşi de dimensiuni relativ însemnate, reprezintă o excepţie pentru cele spuse mai înainte, fiind printre lui arile de vârf ale creaţiei lui Andreescu, şi ale picturii – în această interpretare – din vremea lui.

Modalitatea prin care Andreescu «a dat glas», într-o versiune mai mult sau mai puţin clasică, din punct de vedere al formei, aspiraţiilor sensibilităţii pictoriceşti a timpului reprezintă, aşadar, o variantă, o alternativă posibilă faţă de direcţia pe care s-a angajat grosul – de

multiple nivele – al talentelor plastice din acel moment. Fireşte, o soluţie atât de puţin izbitoare pentru aspectul «cel mai din afarăj> al picturii, nu putea stârni vreo surpriză în atmosfera agitată a acelor ani. Dar ca formulă de continuitate a tradiţiei, ca expresie a unui progres decurgând nu din contestarea valabilităţii drumului parcurs până atunci, ci din îmbogăţirea lui prin noi resurse expresive, pictura lui Andreescu reprezintă una din realizările cele mai autentice în acest domeniu. În această dimensiune a creaţâei-sale avem de-a face cu una dintre cele mai tulburătoare capacităţi umane de a insuflat materiei vibraţia vie a unor trăiri interioare prin mijloace de \ exprimare dintre cele mai puţin spectaculare. *Ij*

PISSARRO SISLEY

Trebuie să recunoaştem criticii olandeze meritul de a fi sesizat, pentru prima dată, legătura dintre pictura unora dintre impresionişti (Pissarro, Sisley) şi Andreescu33. Sugestia a fost analizată ulterior, cu rezultate interesante, şi de unii exegeţi dintre cele două războaie ale operei andreesciene 34 şi, recent, de Radu Bogdan 35.

Socotim necesar să facem de la început o precizare în această problemă. Pe măsura trecerii timpului, perspectiva sub care a fost privită arta lui Andreescu s-a modificat. Mai ales în ultima vreme, s-au făcut eforturi să se scoată pictura lui Andreescu de sub semnul esteticii barbizoniste, cu scopul integrării ei – chiar dacă numai parţial – la ceea ce s-a putut numi «momentul impresionist» al picturii europene. Mărturisim că noi înşine am fost preocupaţi de acest aspect «modern» al artei andreesciene. Socotim însă că a venit vremea de-a ne elibera de anumite prejudecăţi în legătură cu «mersul înainte» al artei, progres ce n-ar fi putut avea decât un singur sens în arta deceniilor şapte-opt ale veacului trecut: impresionismul. Din cele spuse până acum şi din ceea ce va urma sperăm să reuşim a face limpede poziţia noastră în această privinţă.

Dificultatea într-o asemenea problemă constă, în primul rând, în labilitatea sub care se prezintă cerce

Htorafu ToncF mişcare artistică, în general; în cazul de faţă, impresionismul, în evoluţia acestuia există o fază care, în vasta problematică a dezvoltării plem-airismulu Teuropean din veacul al XIX-lea, face legătura între peisagismul – încă tradiţional atât ca viziune cât şi ca tehnică – al barbizoniştilor şi cel al impresionismului deplin configurat. Este faza pe care unii istorici şi critici de artă au încercat s-o definească – vag – ca «preimpresionism», înţelegând prin aceasta pe unii din acei pictori, mai îndepărtaţi – ca Johann Barthold Jongkind (1819 – 1897) şi Eugene Boudin (1824 – 1898) –, sau apropiaţi generaţiei impresioniştilor – ca Stanislas Lepine (1836 – 1892) – precursori ai impresioniştilor propriu-zişi, pictori care, prin unele din căutările lor tematice sau tehnice, par să anticipeze descoperirile acestora.

Faza la care făceam aluzie se referă însă la ceva cu mult mai important decât o simplă succesiune în timp a căutărilor în plan estetic şi tehnic ale diferitelor generaţii de artişti. Este vorba de faptul că impresioniştii înşişi au cunoscut o asemenea fază, aşa cum am menţionat deja cazul lui Pissarro şi al lui Sisley dintr-o anumită perioadă a evoluţiei lor, fază în direcţia unei exprimări mai sugestiv abreviate în cazul că ar fi avut parte de o viaţă mai lungă, în schimb, în ceea ce priveşte problematica tratării cromatice, opţiunea lui este limpede, şi ea îl apropie în mod surprinzător de aceea pe care *o* avusese la un moment dat Sisley şi, mai ales, Pissarro, în faza preimpresionistă a activităţii lor.

Între pictura lui Pissarro dintre 1868 – 1874 şi majoritatea tablourilor lui Andreescu (în orice caz acelea care, prin număr şi calitate, reprezintă modalitatea sa proprie de exprimare) există – aşa cum am mai amintit – o serie de puncte cemune, dar şi de diferenţe specifice. Între acestea din urmă menţionăm în special modul de constituire a formei în spaţiu care, la Andreescu, este altfel decât la Pissarro. Pissarro se mulţumeşte cu evocarea aproximativă a formei, contând mai mult pe o anume marjă de toleranţă a retinei şi pe capacitatea asociativă a

acesteia de a aduce elementele de detaliu la statutul spaţial şi luministic al unui plan mai mare. Acest fenomen de omologare retiniană se produce în ochiul spectatorului atunci când priveşte, de pildă, planul de teren arat din *Terres labourees,* lucrare a lui Pissarro nu departe ca spirit şi viziune *de la arat* a lui Andreescu.

Spre deosebire de forma sintetic evocatoare a lui Pissarro, forma andreesciană este constituită dintr-o serie de microplanuri succesive, de structuri cromatice diferite, înăuntrul unui plan mai mare, adică prin modificări cromatice neîncetate şi extrem de fine ale acestor micro-planuri, rezultatul fiind o extremă exactitate, dar, în acelaşi timp, şi o neobişnuit de complexă capacitate de sugestie asupra privitorului. În faţa unui tablou de Andreescu iluzia „greaţă în privitor – dacă acesta e suficient de sensibil şi de disponibil – se manifestă fără îngrădiri. Evident că o asemenea iluzie nu se realizează, în cazul „lui Andreescu, prin mijloacele amănuntului figurai nesemnificativ, ale individualizării şi anecdotizării lui, ca în pictura unui Leibl, de pildă, ci prin identitatea absolută – obţinută prin mijloace sensibile superioare şi printr-o desăvârşită «ştiinţă» a picturii – cu natura obiectului reprezentat (în înţeles de *specie* a lucrurilor). Dacă în privitor există această iluzie, el se poate degaja cu cea mai mare uşurinţă, ba chiar cu profit, de individualizarea amănuntului, atât de obositoare în pictura multor pictori «realişti».

La Andreescu, perceperea expresiei tabloului nu se mărgineşte numai la planul retinian, cum e cazul picturii lui Pissarro şi a celorlalţi impresionişti, ca reflex asupra intelectului a unor percepţii repetate anterior, a căror receptare se face mai apoi mai mult «pe credit». Forma la Andreescu este atât de desăvârşit exprimată pe pânză, încât actul perceptiv al spectatorului nu face apel la niciun fel de «credit», la niciun fel de memorie, la niciun fel de reflex mimetic; caracterul 3 g

«real» al semnalului apare în orice moment susceptibil de alfred sisley:

…1 – JOAGĂRUL

a suporta o verificare printr-o privire oncit de apropiata, de la long







printr-o atenţie oricât de sporită, printr-o putere de concentrare oricât de focalizată.

La contemplarea unui bun tablou de Andreescu o asemenea verificare nu este cerută niciodată de insuficienţa semnalului, ci tocmai de halucinanta lui eficacitate. Privitorul ştie că se află în faţa unui «tablou», dar, în acelaşi timp, chiar dacă se apropie şi vede prea bine că este vorba de o simplă imagine, el realizează totuşi în mod tainic că această «simplă

I imagine» este de fapt «realitatea» însăşi. Ne găsim în pre Vzenţa unei însuşiri – la care credem că se referă şi George Oprescu atunci când îşi exprimă impresia de

«real» şi de «ireal» pe care i-o face un tablou de Andreescu 36 – însuşire ce-l apropie pe Andreescu de unii din maeştrii dintr-un trecut mai depărtat sau mai recent: un Rembrandt, un Vermeer, un Velázquez, un Chardin sau un Corot, dar care îl separă în mod categoric de impresionişti. Ne referim la acea capacitate cu totul rară a unui pictor de a insufla materiei cromatice verosimilitatea substanţei însăşi a lucrurilor, având drept rezultat crearea unei cvasi-certitudini cu privire la identitatea dintre substanţa «reală» a obiectelor înfăţişate şi expresia lor cromatică.

Credem necesar să ne oprim un moment asupra acestui aspect. Odată cu invenţia tehnicii uleiului a apărut pentru pictura de şevalet, pe lângă o nebănuită extindere a posibilităţilor expresive ale picturii, şi pericolul iluzionismului pictural. Chiar unii dintre cei mai mari artişti ai Renaşterii şi ai barocului s-au lăsat tentaţi de ideea imitării absolute a realităţii. Atât din punctul de vedere al desenului, cât şi din cel al culorii, supremul vis al artistului a părut adesea a fi nu «scrisul» *despre* lucruri, cu ajutorul mijloacelor plastice formale («scris» care să nu-şi disimuleze natura convenţională), ci *să creeze lucruri,* adică să se ajungă, prin ştiinţa picturii, la acel grad de identitate optică, care să permită confuzia dintre un obiect real şi imaginea reprezentării lui. Motivul ferestrei situate alături de figura umană – în cazul unui portret – sau acela al oglinzii plasate într-un interior, urmărea, pe lângă alte scopuri, şi pe acela de a sublinia «realitatea» imaginii. Tot astfel, diferitele accente – mergând de la luciul veşmintelor până la punctele luminoase de pe figură – făceau parte din acelaşi arsenal al mijloacelor tradiţionale cele mai eficace de sugerare a imaginii reale.

Dar în afară de această recuzită, pe care am putea-o numi de «geomorfism pictural», pictura în ulei a ocazionat unor artişti ca Rembrandt sau Velázquez, Vermeer, Chardin sau Corot şi un gen de «realism» cu mai puţine temeiuri de a fi o oglindă «critică». Ne referim la acel «realism» prin care artistul aspiră să redea nu efectele, aşa-zise

melodramatice ale realităţii, prin care în chip epatant aceasta se prezintă privitorului, ci să capteze în pasta de culoare sugestia deplină a substanţei însăşi a realităţii obiectului reprezentat. Era vorba, aşadar, de redarea nu a accentelor retorice ale aparenţei realităţii, ci chiar a senzaţiei vieţii, izvorâtă pe calea unui soi de comuniune intimă între fiinţa artistului şi natura materialului, ca efect al impactului dintre agentul senzaţiei de viaţă cu sensibilitatea însetată de viaţă a artistului.

Arta picturii veacului al XIX-lea datorează în cel mai înalt grad geniului solitar al lui Corot faptul de a fi oferit lumii această formă de artă, prin care – mai mult decât s-a făcut în trecut – esenţa vieţii din natura înconjurătoare se coboară în substanţa picturii într-un soi de superioară imitaţie a esenţelor, transfigurând materialul brut al culorilor în echivalenţe absolute ale spaţiului, luminii, ale expresivităţii corpurilor şi a formelor. Privitorul receptiv are nu iluzia că se află în faţa unei realităţi imitate, ci senzaţia certă pe care viaţa însăşi i-o oferă prin intermediul tabloului. Reizbucnirea în pictura lui Corot a acestei vechi – dar rare – posibilităţi şi reaprinderea ei în diferite moduri, parţială în pictura unor maeştri de la Barbizon, deplină în cea a lui Andreescu, a lui Pissarro şi Sisley (faza lor preimpresionistă) şi a lui Van Gogh, a constituit, pe lângă altele, marea noutate, am zice, grandoarea plastică a veacului al XIX-lea.

Importanţa acestei posibilităţi era destul de fixată în conştiinţa unui public deja mai puţin ancorat în clişeele ideatice ale picturii academiste, pentru ca acest public să nu reacţioneze negativ la ceea ce i s-a părut – în tablourile lui Manet şi ale unor impresionişti – că ar trăda o asemenea preţioasă cucerire, cu care abia începuse să se familiarizeze. La început, această însuşire expresivă nu fusese total abolită din pictura impresioniştilor – sau cel puţin intenţia lor iniţială nu fusese nicio clipă aceasta. Cu timpul, însă, datorită unor factori pe care nu dorim să-i determinăm aici, pictorii s-au îndepărtat tot mai mult de ceea ce constituise marele farmec al picturii lui Corot şi

chiar a unora dintre impresionişti: transferul în sensibilitatea privitorului, prin intermediul picturii, a senzaţiei de viaţă. În locul acesteia a început a se pune tot mai precumpănitor accentul pe datele intrinsece ale picturii: linie, culoare, formă, ritm etc., suficiente lor înseleşi susceptibile de-a se elibera (cum s-a şi întâmplat ulterior) de orice referire la vreun dat exterior.

Prin această nouă situare a problemei picturii în domeniul expresiei formei, în afara dependenţei ei de expresia vieţii, opera de artă a încetat să mai fie produsul unui raport între trei entităţi creative: artist – natură – paletă, pentru a se reduce la o relaţie numai între doi termeni: artistului paleta sa. Înlocuirea – mai întâi în pictura lui Monet, apoi în a lui Renoir, Pissarro şi Sisley – a *culorii-receptacul* cu *culoareaundă cromatică* şi părăsirea senzaţiei de viaţă – respectiv, formalizarea picturii – pare să fi fost ceea ce a stârnit, dincolo de pitorescul anecdotic al motivărilor aparente, reacţia negativă a amatorilor sensibili din acea epocă. Pentru această nouă pictură ce-şi făcea atunci apariţia, culoarea albastră a unui cer nu mai avea valoare de transfer a senzaţiei în planul unei identităţi absolute – deşi transfigurate – cu realitatea, ci – ca în pictura extrem-orientală sau preclasică (romanică, gotică) – ea se mărginea să producă stări de spirit (intelectuale, emoţionale). A fost o schimbare de orizont şi, implicit, şi de mijloace, pe care cei mai de seamă pictori români aflaţi lă TParis la accă Tclată (Grigorescu, Andreescu) nu şi-au însuşit-o, deşi n-au trecut pe lângă ea fără a-i fi cules anumite sugestii, care le-a îmbogăţit şi le-a rafinat pictura.

Pentru a preîntâmpina o confuzie, vom adăuga însă că în evoluţia picturii impresioniste a existat un moment în care vechiul ideal al transferului senzaţiei de viaţă mergea mână în mână cu investigarea în domeniul posibilităţilor culorii ca principal agent înnoitor şi îmbogăţitor al expresiei plastice. Este faza aflată pe versantul ascendent al picturii impresioniste, în care e cuprinsă o parte din activitatea mai tuturor pictorilor impresionişti – mai ales a

lui Pissarro şi Sisley – şi întreaga activitate a lui Andreescu. După trecerea momentului de maximă explorare a noilor posibilităţi ale culorii, pictura impresionistă – urmând, de altfel, o cale evolutivă firească – a încetat să mai urmărească senzaţia de viaţă, pen



tru a nu mai păstra în mijloacele ei procedurale decât resursele expresive intrinsece ale culorii-materie, pe care a început să le aplice din ce în ce mai nepotrivit la vechea schemă a identităţii simbolului cu realitatea. Acest lucru a făcut ca mijloacele culorii să pară din ce în ce mai gratuite, în raport cu motivul, iar reacţia n-a întârziat să se ivească, problema fiind pusă răspicat odată cu apariţia pictorilor fovi. Dar urme viabile din momentul de echilibru: senzaţie de viaţă – expresie plastică o regăsim nu numai în pictura lui Andreescu (1874/75 – 1882), ci şi mai târziu – deşi în modalităţi diferite – chiar şi la Van Gogh, în a cărui pictură miracolul expresiv constă tocmai în faptul că supremul triumf al culorii coincide în mod desăvârşit cu supremul triumf al senzaţiei de viaţă, şi că realitatea reprezentată se află într-o absolută concordanţă cu semnificaţia ei, în planul celei mai intense culori pe care pictura în ulei a cunoscut-o vreodată. Vom da ca exemple pentru sintetismul unora din lucrările lui Van Gogh tablouri ca: *Bărci la Saintes Maries* (Amsterdam, Muzeul Van Gogh), sau *Peisaj din Auvers după ploaie* (Moscova, Muzeul Puşkin), în care maxima intensitate specifică a culorii este făcută să coincidă cu maxima potenţare a senzaţiei suscitată de natură (calitatea expresivă a albastrului

cerului, a verdelui nuanţat al apei, a portocaliului alterat al nisipului, din primul tablou; atmosfera apoasă, de după ploaie, din cel de-al doilea).

Stilul exprimării poate să fie mai puţin fidel faţă de realitate, Tnă Htbef TÂTaTTăârij-ETSuă OTH – oni Fintegrităţii formei, mai imitativ, ca la Andreescu, dar acest fapt nu constituie un impediment pentru ca senzaţia de viaţă, la care ne-am referit, să nu poată circula nestânjenită în pictura lor, dincolo de diversitatea concepţiei lor stilistice. Această senzaţie domină în pictura lui Andreescu, cu atât mai mult cu cât modalitatea reprezentării prin trăsătura suplă şi maleabilă de pensulă – în contrast cu scriitura «expresionistă» a lui Van Gogh – constituia un mijloc lexical făcut parcă anume să exprime, într-un echilibru perfect, atât integritatea obiectinu Treprezentat, cât şi senzaţia de viaţă pe care această trăsătura-putea’s – (7 su-ereze. Asemenea cuvintelor poetului: «Voi V spuneţi vorbe, eu spun lucruri», Andreescu ar fi putut zice: I «Voi puneţi culori, eu pun substanţă». *J*

Acestei însuşiri supreme Andreescu îi datorează poate sufragiul de care pictura lui s-a bucurat, încă de la început, din partea unor oameni care erau departe de a-i realiza, la ora aceea, valoarea noutăţii, lipsită de spectaculozitate. Putem crede că-3 âtorâta-acestei calităţi, privitoruluinu – T-se cerea niciun fel de «înţelegere» condiţionată de gradul de cultură, sau-măcar de disponibilitate a intelectului, sau defineţe a sensibilităţii, cum a fost cazul cu receptarea, în vremea aceea, a picturii impresioniste. Mai târziu, când pictura lui Pissarro va câştiga în direcţia subtilităţii şi a rafinamentului expresiei, va realiza şi ei astfel de «rmFacoâc-sporite încă prin forţa de şoc a elementului cromatic, dar atunci viziunea lui va fi evoluat divergent de cea a lui Andreescu în „pbfrda Toncepţici lor, Ta7 un moment dat, înrudite, referitoare la expresia culoriimaterie şi, parţial, la aceea a analizei cromatice a luminii şi a umbrei.

Spuneam că în evoluţia picturii de peisaj din veacul

al XIX-lea plein-airismul lui Andreescu reprezintă o verigă ce face legătura între peisagistica barbizonistă şi impresionismul deplin configurat, verigă în lipsa căreia în distanţa dintre cele două faze ar exista un hiatus. Faza aceasta de tranziţie se schiţează nu numai prin opera unor pictori preimpresionişti, ca Jongkind, Boudin sau Lepine, dar – aşa cum am mai menţionat – mai ales prin pictorii impresionişti, la unii dintre ei (Pissarro, Sisley) având o durată destul de lungă. Cu caracteristicile sale temperamentale şi artistice specifice, chiar şi Cezanne a trecut printr-o asemenea fază, în perioada de la Auvers (1872 – 1873). Faptul că la această dată Cezanne era mai avansat în direcţia interpretării prin culoare a griurilor (*Casa spânzuratului,* Paris, Jeu de Paume), decât Pissarro şi Sisley la 1870 – 1874, sau decât Andreescu la 1878 – 1882, şi că scriitura sa plastică se arăta încă de la început mai viguroasă, mai largă decât o vor face toată viaţa lor pictorii menţionaţi, nu schimbă în esenţă datele problemei şi nu fac mai puţin întemeiate aceste comparaţii. Mai mult decât atât, chiar Van Gogh va trece, între 1882 – 1886, printr-o asemenea fază (ultima parte din perioada olandeză şi primele luni de şedere la Paris), în lucrări care amintesc în mod surprinzător de unele din tablourile lui Pissarro din 1868 – 1874, pe de-o parte, precum şi de tablourile lui Andreescu din 1873 – 1882, de altă parte. Reise că dacă în 1874 faza preimpresionistă fusese depăşită pentru un Pissarro, tânărul Andreescu, sosind la Paris, nu putea face – asemenea lui Van Gogh mai târziu – abstracţie de ea şi să intre direct în problematica impresionistă Tchiar dacă ar fi dorit acest lucru. Şi aceasta pentru simplul motiv că într-o dezvoltare organică, firească, spiritul uman are nevoie de a parcurge pe cont propriu – oricât de «în racursiu» – etapele acelei dezvoltări, fără a le putea sări sau escamota.

Faptul că Andreescu, ca şi Grigorescu ceva mai înainte, se înserează într-un mod atât de firesc în sânul acestei vaste mişcări nu dovedeşte decât autenticitatea şi vitalitatea «modernă» a talentului său. Nu este-nimic surprinzător în făptui că un talent puternic şi viu se înscrie

de la sine în această mişcare a artei novatoare, chiar înainte de a fi venit în contact cu reprezentanţii acesteia, şi că talentele minore s-au orientat întotdeauna către diferitele forme ale artei academice, încă dominantă în cercurile oficiale nu numai la 1870, dar chiar mult mai târziu 37.

Ca urmare a modului său de a-şi concepe imaginile în afară de orice convenţionalism, direcţia privirii lui Andreescu nu se afla înapoi, către reprezentanţii şcolii de la Barbizon, ci, prin periscopul tradiţiei valabile, către viitor, chiar dincolo de impresionism. Exprimarea formei şi a spaţiului numai prin simple raporturi de culoare, fără ajutorul insidios al unui contur convenţional sau al unei zone de umbră tradusă facil prin mijlocirea bitumului sau a negrului diluat, reprezintă o caracteristică fundamentală a ceea ce este mai desăvârşit realizat în pictura sa. La Pissarro, între 1870 – 1872, încă se mai poate găsi o anumită doză de valoraţie creatoare de luminis

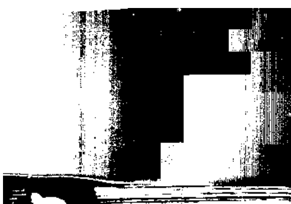




cenţă imitativă. La Andreescu, în lucrări ca *Iarna,* executată se pare înaintea plecării sale la Paris, sau *la arat, Drumul satului, Iarna la Barbizon,* toate executate în timpul şederii sale în Franţa, cu totul egale ca viziune cu cele ale lui Pissarro din faza preimpresionistă a acestuia, nu se găseşte nicio urmă din acest spirit, reminiscenţă desuetă a unei tradiţii glorioase.

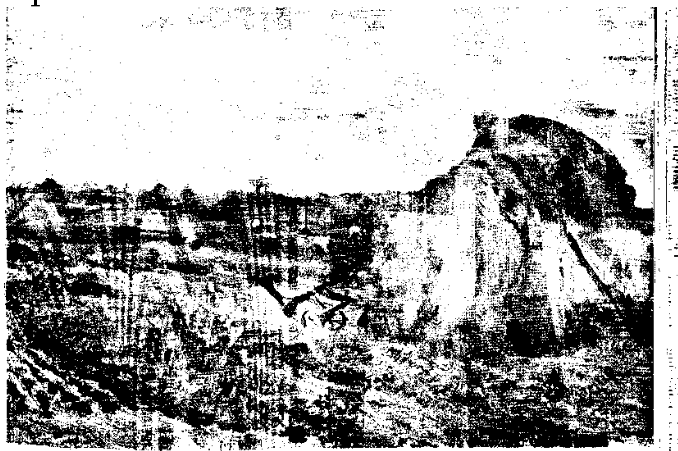
Mai mult încă decât *Iarna la Barbizon,* pânzele *la arat* şi *Drumul mare* sunt realizate numai din raporturi de culori alterate şi intense, de un mare rafinament şi subtilitate în sesizarea celor mai infime diferenţieri ale culorii «pure», travestită în haina unui brun-cenuşiu şi a unor griuri argintii ce ne duc şi pe noi cu gândul, dincolo de impresionism, la «faza albă» a unui Utrillo. Aici trebuie căutat temeiul clarvăzătoarei afirmaţii a lui Lassaigne – surprinzătoare în primul moment – conform căreia o lucrare ca *Iarna la Barbizon* «pare să anticipeze cei mai buni Utrillo» 3S. Deşi nu a explicitat în niciun fel această afirmaţie, este clar că Lassaigne se referea la lucrările din perioada «albă» a pictorului francez, perioadă cu care, atât pictura lui Andreescu, cât şi cea din faza preimpresionistă a lui Pissarro, prezintă indiscutabile analogii.





Trebuie să precizăm însă aici că Utrillo arăta chiar în această fază o mai mare îndrăzneală în afirmarea culorii decât ceilalţi doi, îndrăzneală deloc surprinzătoare din moment ce venea după perioada de suprem triumf al culorii din opera unui Cezanne, a unui Van Gogh, a unui Gauguin, sau a oricăruia dintre fovi. Lucrările din perioada «albă», dar şi altele – cum ar fi *Vins* din colecţia Zambaccian – atestă în mod clar această înrudire de substanţă a sensibilităţii native pentru culoare a celor doi înaintaşi – Pissarro şi Andreescucu pictura lui Utrillo, precum şi fermentul de modernitate pe care-l conţinea arta acestora.

Direcţia aceasta a rămas constantă pentru Andreescu (poate şi datorită dispariţiei sale premature); în schimb – la exemplul seducătoarelor realizări ale impresionismului – ea a fost părăsită după un oarecare timp de către pictorul francez. În perspectiva evenimentelor ce vor urma, se poate însă avansa că orientarea spre culoare – mai curând decât spre lumină –



e—”.

conţinea un germene de modernitate mai încărcat de potenţe expresive. După ce a dat un număr de opere de o

cuceritoare spontaneitate şi de o ameţitoare strălucire, impresionismul s-a golit curând de substanţa însufleţitoare cu care pornise, diluându-se, după cum se ştie, în mirifice dar inconsistente imagini, asemenea unor focuri de artificii, lipsite de substanţă vitală şi de echilibru interior.

Încadrată în marele curent al plein-airismului european din ultimele decenii ale veacului trecut, pictura lui Andreescu poartă amprenta unei individualităţi artistice de neconfundat, individualitate în strâns acord cu un ethos spiritual specific, cel care, într-o formă sau alta, poate fi depistat în opera unuia sau altuia din principalii reprezentanţi ai şcolii româneşti de pictură. Dacă prezenţa lui Andreescu nu este îndeajuns de subliniată în epoca sa, din punctul de vedere al unei viziuni novatoare, acest lucru este compensat cu prisosinţă de calitatea înaltă a realizării sale artistice, calitate ce-l plasează – aşa cum sublinia şi George Oprescu39 – independent de pictori gradul ei de «originalitate», la nivelul celor mai de seamă din ultimele decenii ale veacului trecut. În legătură cu Andreescu se poate vorbi totuşi şi de o «originalitate», dar nu în accepţia obişnuită a acestui cuvânt, ci de acea «originalitate» dificilă ce decurge în mod nemijlocit din profunzimea simţirii artistului şi din perfecţiunea realizării operei sale. Asupra acestui aspect vom reveni în capitolul următor.

se poate constitui fie din raporturi de clarobscur, fie din raporturi de culori (primare, secundare), fie dintr-un acord între aceste două modalităţi extreme de exprimare. Soluţia de mijloc este cea în care se înscrie şi pictura lui Andreescu, cu precizarea însă că în lucrările sale reprezentative accentul cade la el întotdeauna pe primul termen: culoarea. Diferenţa dintre o nuanţă de expresie «valoristică» şi o alta de expresie «coloristică» constă în faptul că, în primul caz, culoarea e prezentă în amestec numai atât cât este necesar pentru a sugera privitorului identitatea obiectului reprezentat, lăsându-i luminii rolul de a-l defini plastic; în cel de-al doilea caz, ceea ce predomină este calitatea specifică a culorii, faţă de care importanţa luminii este de ordin secundar, reprezentarea

ei reducându-se la nivelul unei condiţii vizuale subînţelese. În această categorie ni se pare a se înscrie cele mai semnificative pânze ale lui Andreescu: *Stejarul, Iarna la Marginea Barbizomilui, Iarna la Barbizon, La arat, Drumul satului, Câmp* (după ploaie), *Stradă la Barbizon* (două variante), *Câmp cu flori şi stânci, Pădure desfrunzită, Iarna în pădure.*

Motivul din *Iarna în pădure* ar fi fost deosebit de propice pentru o reprezentare de «valori» din cauza copacilor ce se pierd treptat în adâncurile de umbră ale pădurii. Şi, totuşi, niciun fel de «umbră», în felul tradiţional, nu ne întâmpină în această capodoperă a lui Andreescu. În planul din fund, ca şi în cel din faţă, domneşte o limpezime egală, sub regimul căreia se ordonează structurile diferitelor elemente ce compun tabloul: zăpadă, trunchiuri de copaci, cerul acoperit; toate obţinute numai prin nişte foarte strânse, dar extrem de diferenţiate raporturi de griuri colorate. În gama acestor griuri, culoarea este atât de precis, de subtil şi de riguros drămuită încât lucrarea pare ieşită din mâna unui copil, dar şi a unui foarte savant pictor. Măsura, firescul, adevărul acestei lucrări sunt de o evidenţă absolută şi în acelaşi timp de o construcţie riguroasă, fără niciunul din acele artificii menite, uneori, a suplini prin efecte facile lipsa unei temeinice cunoaşteri a unei meserii extrem de complexe, cum e cea a picturii.

b) CULOAREA ÎN EXPRIMAREA MATERIEI

Una din tainicele atribute ale picturii lui Andreescu, care contribuie în cea mai mare măsură la strania atracţie pe care arta lui o exercită asupra spectatorului, este evidenţa optică a obiectului; o cvasi-identitate între reprezentare şi obiectul reprezentat. Ca şi cum, prin actul pictării, s-ar fi produs un fenomen magic de transmutare a materialului pictural în chiar materia obiectului pictat, sub penelul lui, imaginea acelui obiect devenind pentru privitor echivalentul absolut al obiectului. Nu este vorba aici de acel naturalism, la care ne-am referit şi mai înainte şi care urmăreşte înşelarea ochiului, iluzia optică. Spectatorul

avizat, cel care a reuşit să se elibereze de prejudecăţi în legătură cu necesitatea ca o operă de artă să se recomande, în primul rând, prin ineditul interpretării, percepe uşor faptul că, în ciuda insignifianţei motivului şi a «banalităţii» aparente a viziunii, Andreescu a fost un pictor de esenţe. Un pictor, aşadar, care în loc să creeze iluzia

optică a obiectului reprezentat prin punerea în evidenţă ac trăsăturilor accidentale ale acestuia – aşa cum au procedat la vremea lor naturaliştii, iar în secolul nostru, suprarealiştii, de toate nuanţele – posedă darul de a imprima materiei picturale sugestia unei identităţi de substanţă cu materialitatea obiectului, într-o configurare sintetică a formelor.

Andreescu a fost un pictor al realului, dar la el nu e vorba de acel realism prin care artistul se plasează pe poziţia unei atitudini de indiferenţă faţă de motiv şi care cultivă aspectele «inestetice» sie realităţii, pentru a sublinia precaritatea sau artificialitatea ierarhizărilor noastre de ordin estetic. Pentru Andreescu, criteriul de selectare a aspectelor din realitate, cele care însumează elementele viziunii sale artistice, este | stabilit în funcţie de o latură spirituală ce are la bază o anumită blândeţe, o anumită cuviinţă existentă în firea alcătuirii «omului simplu»; un fel de îndurare pentru fiinţe şi lucruri, fără nimic din cruda înverşunare vitalist anestetică a unui realism înţeles în sensul lui cel mai îngust.

Există în pictura lui Andreescu o tendinţă spre obiectivitate în interpretare, altfel zis, o ipostaziere a interpretării sale subiective. Andreescu face parte din acea categorie de artişti care, disimulându-şi cu grijă efuziunile, temperându-şi

—sau, mai bine-zis, sublimându-şi – avânturile, mânaţi de o imperioasă necesitate de decantare în exprimare, îşi fixează ca unică modalitate a comportamentului lor artistic o clasică nevoie de ţinută. În pictura lui sesizăm cu uşurinţă o atitudine «clasică», în sensul de recunoaştere a existenţei realităţii din afară. Sau, dacă preferăm, în sensul de recunoaştere a realităţii ca *termen prim* în

raportul om-realitate sau, încă mai strâns, eu-realitate. Desigur, aşa cum s-a mai spus, atitudinea «obiectivă» nu este altceva, nici ea, decât tot o atitudine subiectivă ipostaziată, care se contemplă pe sine, o ipostază extrapolată a subiectivităţii noastre funciare. Fie că lucrurile se oală cu petrec astfel, fie că fiinţa umană are posibilitatea să ia contact cu realitatea independent de acţiunea tălmăcitoare a propriei sale subiectivităţi – inevitabil modificatoare pe planul «pur» al ideii – aceasta ni se pare o chestiune secundară atunci când avem în vedere nu posibilităţile Individului, în genere, ci un caz anume, cel al pictorului Andreescu. În această privinţă trebuie să remarcăm că dacă există o interpretare subiectivă în pictura sa, ea se desfăşoară întotdeauna în limitele recunoaşterii primordialităţii realităţii exterioare.

Rezultatul unei asemenea obiectivări este un realism de substanţă, dacă uşurăm termenul de «realism» de partea sa de absolut, de idolatrie faţă de datele primare ale existentului. Realismul acesta îngăduitor şi selectiv, în care gustul are un rol suveran de arbitru, este, la Andreescu, scheletul pe care-l îmbracă meditaţia sa filosofică, ca şi reveriile sale poetice, capabile să transfigureze acest realism până la o totală transsubstanţiere a materiei picturale. Ceea ce predomină în pictura sa este conştiinţa materialităţii lumii, perceptibilă prin simţuri, interiorizată în suflet şi recunoscută cu mintea. Acesta este datul primordial, chiar dacă alături de el există şi perceperea luminii ca fenomen cosmic şi cea a structurii interne a culorii, organizată cu o precizie rar întâlnită în artă. Însuşirile sale legate de perceperea structurii cromatice a luminii I-au condus – ca şi pe Grigorescu, în unele din lucrările sale, dar cu mijloace coloristice mai puţin complexe – până în preajma impresionismului. Dar oricât s-ar apropia de pictorii impresionişti, de aceştia îl separă tocmai acest dat primordial la care ne-am referit, respectiv acest mod de a sesiza realitatea materială a lumii, fapt ce dă atât caracter cât şi o originalitate de substanţă artei lui Andreescu, în

pofida aparentei ei cuminţenii.

Suntem obişnuiţi a înţelege *originalitatea* într-un singur fel, ca o lărgire, ca o extindere, mereu mai departe, a modalităţilor de exprimare plastică, altfel zis, ca o desfăşurare într-un plan orizontal virtual fără sfârşit. Andreescu – şi nu e singurul – oferă priveliştea unei altfel de originalităţi, mai greu de sesizat tocmai prin aspectul ei inofensiv: o originalitate în ordinea verticală, a adâncirii unor motive, la prima vedere, familiare. Rareori pictura de şevalet a dat realizări mai tulburătoare, ca forţă de transfigurare a unei realităţi dintre cele mai «banale», decât unele dintre lucrările lui Andreescu, cum ar fi *Ulcică cu flori, Drumul satului, Casa de ciurari* (toate la Galeria naţională) şi altele, pe care le-am citat ceva mai înainte.

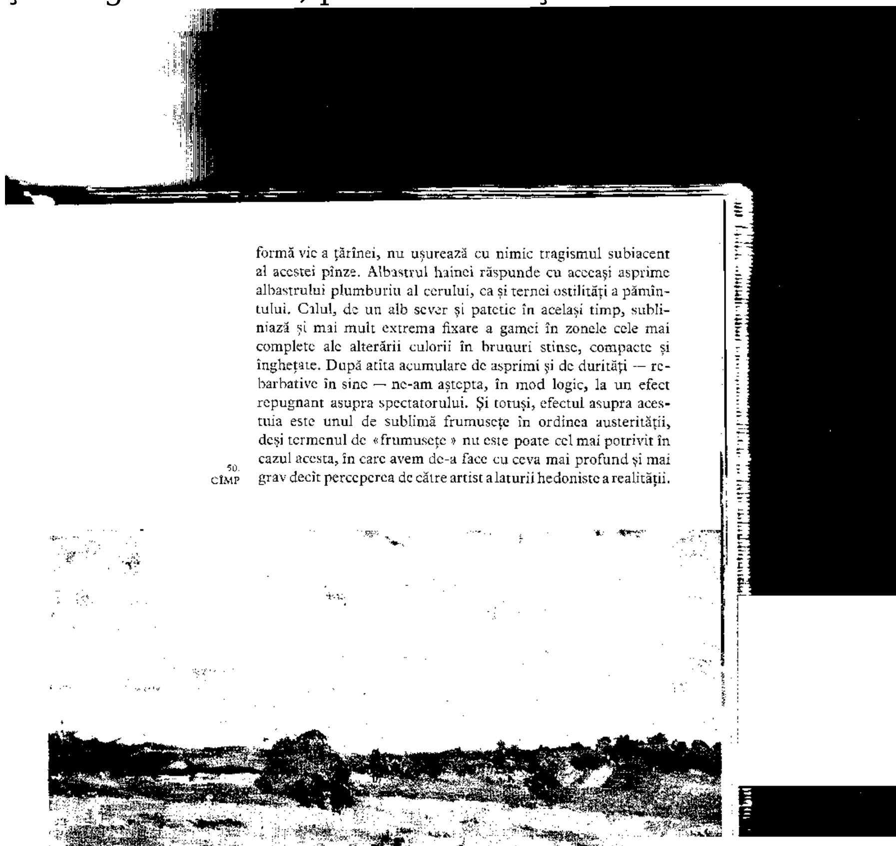


«Banalitatea» este primul dintre obstacolele pe care le 9RUM

au de învins, în faţa multora din tablourile lui Andreescu, între lanuri cei ale căror spirite caută în artă extraordinarul, sub haina originalităţii exterioare. Nu avem decât să privim, cu o sensibilitate şi cu o minte suficient de disponibile, constituirea şi desfăşurarea, în substanţa ei, a întinderii câmpiei din *Drumul mare,* sau a celei din mica lucrare, atât de săracă în elemente configurale şi cromatice atractive, *Arătură,* pentru a ne da seama de forţa de sugerare a realului pe care o degajă aceste imagini, în a căror materialitate halucinantă ni se pare că, privindu-le, percepem însuşi glasul profund şi misterios al pământului.

Această extraordinară capacitate a artistului de a evoca natura intimă a ţărânei, în ceea ce are ea mai sobru,

mai tragic – dacă vrem – şi mai lipsit de accidente seducătoare, ne întâmpină şi în altă capodoperă a creaţiei andreesciene: *La arat,* de la Galeria naţională. Nimic nu vine să îndulcească în acest tablou austeritatea extremă a imaginii. Cerul este aspru şi rece, satul îndepărtat şi rudimentar, copacii despuiaţi, galbenul unor buruieni uscate apare ca o formă a culorii glodului reavăn dar îngheţat. Figura umană, parcă ea însăşi o



formă vie a țărînei, nu ușurează cu nimic tragismul subiacent al acestei pînze. Albastrul hainei răspunde cu aceeași asprime albastrului plumburiu al cerului, ca și ternei ostilități a pămîntului. Calul, de un alb sever și patetic în același timp, subliniază și mai mult extrema fixare a gamei în zonele cele mai complete ale alterării culorii în brunuri stinse, compacte și înghețate. După atîta acumulare de asprimi și de durități — rebarbative în sine — ne-am aștepta, în mod logic, la un efect repugnant asupra spectatorului. Și totuși, efectul asupra acestuia este unul de sublimă frumusețe în ordinea austerității, deși termenul de «frumusețe» nu este poate cel mai potrivit în cazul acesta, în care avem de-a face cu ceva mai profund și mai grav decît perceperea de către artist a laturii hedoniste a realității.

50.
CÎMP

IiiM

pRII

Există în artistul Andreescu o capacitate puţin obişnuită de transfigurare a oricărui element luat din realitate (uneori deosebit de prozaic în sine, cum ar fi un peşte întins pe o masă, sau două raţe sălbatice atârnate de

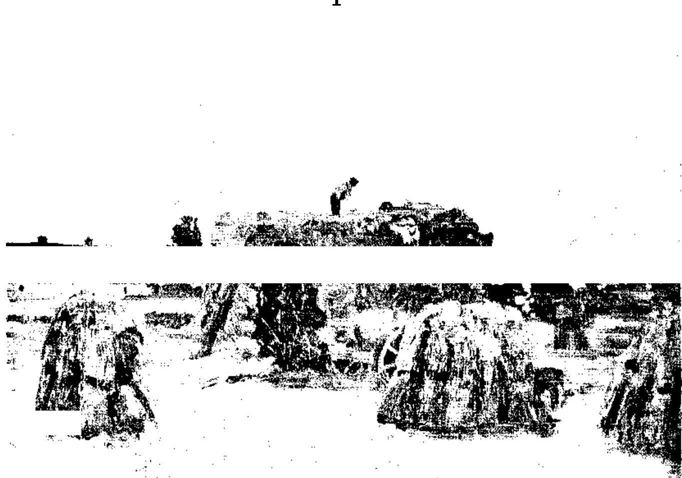
gât cu un cui prins în perete), transformându-l într-un obiect de preţ, un receptacul miraculos care captează suma focalizată a unor multiple conţinuturi de trăire spirituală, toate proiectate asupra materiei brute.

Această echivalenţă, această identitate între obiect şi subiect, în termenii revelării subiectului prin intermediul obiectului, se traduce, de obicei, prin noţiunea de *calitate*, categorie foarte greu de definit, de care vom încerca să ne apropiem gândindu-ne la trei dintre artiştii români din a doua jumătate a secolului al XIX-lea: Aman, Grigorescu şi Andreescu. Epoca în care au trăit este relativ aceeaşi, iar concepţia lor despre formă mult apropiată, în sensul că la toţi trei imaginea luată din natură serveşte drept portativ al mesajului lor artistic. Există, de asemenea, la toţi trei un anumit transfer de sugestii şi o anumită comunitate de aspiraţii artistice. Şi totuşi, pe aceste trame aparent înrudite ni se revelează conţinuturi interioare atât de diferite încât, la o privire mai atentă, sub acest unghi, ei devin străini, inaccesibili unul altuia.

Nu ne referim aici la marile compoziţii ale lui Aman, ce nu-şi pot găsi echivalentul – nici măcar tematic – în vreuna din lucrările lui Andreescu, ci la acele lucrări de mai mici dimensiuni în care întemeietorul învăţământului artistic academic de la noi a fost, ca artist, mai «sincer». Lăsăm, de asemenea, la o parte faptul că concepţia lor plastică a fost, în linii mari, diferită (de clarobscur relativ la Aman, luministică la Grigorescu şi cromatic-valoristă la Andreescu). Chiar atunci când tratează teme similare (naturi moarte, peisaje) şi folosesc o tehnică ceva mai apropiată (în rarele lucrări de clarobscur existente în opera reprezentativă a lui Grigorescu şi în lucrările – încă şi mai rare – ale lui Andreescu), ultimul este de departe cel mai original, mai complex şi mai rafinat. Nu numai comparat cu Aman, ci chiar cu marele Grigorescu, faţă de care pentru mulţi Andreescu – poate şi din cauza morţii sale premature – rămâne încă un pictor «nerealizat». Grigorescu schiţează abia – în cadrul unui limbaj în care lumina deţine rolul principal – ceea ce Andreescu, în opere

atât de puţine, a realizat atât de deplin în termenii unui limbaj de o rară plenitudine şi puritate a culorii.

Acesta poate este şi sensul în care Andreescu pare a-şi fi depăşit, într-un fel, epoca, cu toate că, morfologic vorbind, el nu dă impresia a fi urmărit deliberat nici măcar să ţină pasul cu ea. «Modernismul» picturii lui Andreescu nu se află la scară imediată, căci artistul se găsea prins în relaţii mult mai cuprinzătoare cu absolutul, cu atemporalul. Şi e ciudat cum din preocupările acelei vremi a rămas să fiinţeze un număr mai mare de opere ce păstrează urme de înrudire cu tablourile lui Andreescu, decât dintre cele care au provocat



r… \ –., f?

treierat interesul timpului respectiv şi care azi, în perspectiva altor desfăşurări, ne apar mai mult excese ale unui entuziasm de moment şi ale unui spirit de sistem poate prea exclusiv. În această privinţă, pe Andreescu îl regăsim sub nimbul unei comunităţi unde îi întâlnim numai pe cei fără echivoc mari şi durabili, mai etern umani.

Andreescu accede şi el la originalitate, dar nu la aceea de viziune – ce se vede mai des – ci la una de «esenţă». Ne referim aici la gradul de imaterialitate la care pictura lui a fost ridicată, altfel zis, la gradul de metamorfoză în valori spirituale a materialului plastic –

insignifiant în sine – al culorii. Aceasta este o calitate care se vede rar în pictură, chiar la artiştii cei mai mari. Măsura în care Andreescu, prin nu ştim ce intuiţie misterioasă, ajunge încă din perioada buzoiană, în modul cel mai firesc, să învingă natura imanentă a materiei picturale, să o desfiinţeze literalmente pentru retină şi să o ridice la natura imponderabilă a echivalenţelor spirituale ale lucrurilor semnificante, este de-a dreptul uimitoare.

De remarcat, în acest sens, e faptul că eforturile lui Andreescu nu par să se fi îndreptat niciodată spre transcenderea materiei brute în valori spirituale – problemă deosebit de dificilă în întreaga pictură, la a cărei rezolvare artiştii ajung în genere după ani de îndelungi căutări – ci spre familiarizarea cu resursele expresive, susceptibile de a fi obţinute prin exerciţiu, ale desenului. Această libertate de exprimare prin desen el a câştigat-o cu preţul unor strădanii vizibile în numeroase lucrări, mai ales în cele de la începutul activităţii sale. Dar, încă de la primele lucrări, gradul de fineţe înnăscută şi de sensibilitate retiniană al lui Andreescu era cu totul excepţional, permiţându-i să realizeze, în modul cel mai firesc, raporturi şi diferenţieri între calitatea, structura cromatică şi înălţimea de ton a culorilor folosite, de o subtilitate şi de un inefabil rar întâlnite. Asemenea calităţi par a se dezvălui cu o deosebită evidenţă mai ales în unele din lucrările sale de dimensiuni modeste, cum ar fi *Cabană în pădure* (colecţia prof. G. Oprescu), unde pictorul ataca una din temele cele mai ingrate pentru un pictor: perdeaua monotonă a unei păduri de brazi, vara.

Gradul de transfigurare a materiei este uşor perceptibil şi în *Iarna în pădure,* în ciuda sobrietăţii imaginii, redusă

— cromatic – la albul zăpezii şi la succesiunea trunchiurilor vineţii ale copacilor, care-şi înalţă crengile pe fundalul cenuşiu al cerului. Să nu se creadă că eficienţa acestui tablou se datorează numărului mare de nuanţe din albul zăpezii, sau din cenuşiul-violet al trunchiurilor copacilor, nuanţe în măsură să transforme aparenta

monotonie cromatică a tabloului într-o adevărată simfonie de griuri colorate (în gamele respective). Nu negăm că o asemenea simfonie există şi aici, dar aceasta s-a mai văzut şi în opere de mai mică eficienţă expresivă. Mai presus de simfonismul culorilor, în *Iarna în pădure* ne întâmpină acea capacitate rară, la care ne-am mai referit, în măsură să transfere, în spaţiul tabloului, substanţa intactă a trăirii spirituale a artistului.

În ciuda unei diversităţi pe care am ţinut s-o subliniem la timpul oportun, la Andreescu nu întâlnim deosebiri esenţiale de la o fază de creaţie la alta, aşa cum s-au petrecut lucrurile cu Grigorescu. Opera acestuia, după cum se ştie, a avut un moment de inspiraţie academistă ca, de pildă, în *Autoportretul* din 1855 – 58 (?) (Galeria naţională); un moment romantic, în *Paznicul de la Chailly* (colecţia Zambaccian); altul barbizonist (rousseau-ist), în *Interior de pădure (*Muzeul de artă din Arad), pentru a dobândi adevărata ei înfăţişare abia când artistul ajunsese la o vârstă depăşind pe cea la care Andreescu încetase să mai picteze. La Andreescu nu vedem nimic din asemenea căutări de sine, fireşti, legitime, aproape inevitabile pentru orice artist. Cu siguranţa unei săgeţi ce nu poate zbura decât spre ţintă din clipa lansării, Andreescu păstrează aceeaşi viziune de la începutul activităţii sale artistice când, în ciuda marii sale admiraţii faţă de Grigorescu, nu devine – ca alţii – un emul al acestuia; viziunea aceasta o găsim netulburată şi la sfârşitul vieţii sale, când contactul cu acel Paris plin de efervescenţă din acea vreme I-ar fi putut influenţa într-un fel sau altul. Artistul îşi continuă imperturbabil drumul său. Tablourile sale nu lasă să se întrevadă în niciun fel că liniştita certitudine în ceea ce avea de făcut i-ar fi fost stânjenită de exemplul vreunui maestru din trecut sau contemporan. Desigur că în unele din lucrări există elemente în care se pot observa – aşa cum am văzut mai înainte – încercări şi oscilaţii în faţa problemelor pe care i le-a pus pictura, dar ele n-au depăşit niciodată cadrul unei viziuni şi al unei concepţii fără schimbări esenţiale de-a

lungul întregii sale activităţi artistice.

Explicaţia acestei siguranţe stă poate tocmai în faptul că, spre deosebire de foarte mulţi pictori, Andreescu şi-a făurit încă de la început – cum am mai amintit – un instrument de lucru despre a cărui valoare, cu toată marea sa modestie, avea el însuşi cel puţin o bănuială 40. Instrumentul pictural pus în lucru de Andreescu a fost destul de suplu pentru a se plia la mişcările propriei sensibilităţi, dar şi destul de precis pentru a nu trăda calitatea şi natura acestei sensibilităţi. El a trebuit să fie, însă, în primul rând, deosebit de riguros, pentru a permite artistului evitarea oricărei aproximaţii, a reuşitei întâmplătoare, duşmanul de moarte al oricărei concepţii artistice coerente.

Cine a încercat vreodată el însuşi să picteze ştie cât de rebel poate fi materialul pictural, cât de greu e să păstrezi o unitate între diversităţile expresive ale elementelor formale: fiecare *vrând* altceva, fiecare *spunând* altceva. Dar pentru a sesiza aceasta şi pentru a găsi mijloacele în vederea realizării unei asemenea unităţi, mânuitorul penelului trebuie să posede acel complex de însuşiri psihofizice graţie cărora să fie în măsură de a percepe diferenţa între ceea ce face şi ceea ce simte. Altfel repede se mulţumeşte cu orice şi întinde pe pânză culori fără a le cunoaşte legitatea. Numai acela care şi-a pus problema găsirii unui numitor comun prin care două suprafeţe, inegal de închise şi diferit colorate, rămân totuşi egale între ele, numai acela poate bănui ce demonstraţie de

55 – întârzia în finisarea unor detalii dintr-un portret, el contra

STRADA

la barbizon cara efectul iluzionist printr-o eludare rapidă a altor părţi ale imaginii, socotite neimportante în economia generală a tabloului.

În strânsă legătură cu «forma-deschisă» se află şi conceptul de «tuşă», înţeleasă ca o unitate plastică distinctă. Cunoscută de multă vreme şi folosită cu

precădere, mai ales în perioadele de supremă înflorire a «formei-deschise» – în baroc (Rubens, Rembrandt, Hals) sau în rococo (Watteau, Fragonard) – «tuşa» cunoaşte, în veacul al XIX-lea, o reactualizare şi o intensificare a potenţelor ei expresive. În măsuri diferite, de la o pânză la alta, sau, câteodată, de la un colţ al tabloului la altul, un Delacroix, un Corot sau un Courbet o lasă să apară tot mai des şi mai evident, mai ales în lucrările acestora cu caracter de «schiţă». Grigorescu, la noi, îi dă o extindere plină de îndrăzneală, conferindu-i – cu rezultate expresive remarcabile – o autonomie mult mai mare decât o avusese la Corot şi, cu atât mai mult, la pictorii de la Barbizon.

Nu se poate spune că Andreescu a rămas nereceptiv la farmecul picturii lui Grigorescu, dar nu i-a urmat niciodată exemplul. În reprezentarea formei, el n-a înţeles niciun moment să transforme – aşa cum a făcut Grigorescu nu numai în multe din picturile sale, dar chiar şi în anumite acuarele şi laviuri – trăsătura de penel în acea individualitate formală, care cu un termen consacrat poartă numele de «tuşă»; el a reţinut doar posibilitatea folosirii urmei de pensulă în ipostaza ei de construire a formei. Trăsătura lui Andreescu va fi şi mai târziu, aşa cum fusese în primele sale lucrări, subordonate nevoii construirii formei, dar nu disimulată, ci – după vechiul exemplu al lui Rembrandt şi Chardin, şi după mai noul exemplu al lui Corot – concepută în aşa fel încât să-şi dezvăluie prezenţa, adăugând astfel un plus de expresivitate formei şi constituind în acelaşi timp un element de identificare artistică.

Am menţionat în mai multe rânduri faptul că între pictura lui Andreescu şi adolescenţa impresionismului există o serie de puncte de contact. Însă nu ne-am gândit, făcând această afirmaţie, niciun moment la scriitura impresionistă, ci la constituţia culorii ca vocabulă plastică, la funcţia semantică a acesteia, din punct de vedere armonic, şi la concepţia despre unitatea luminii din tablou, sub al cărei regim se produce activitatea culorii. În ceea ce priveşte rolul pe care trăsătura îl joacă în economia

limbajului plastic al tabloului, Andreescu se va situa întotdeauna dincoace de sintaxa impresionistă, chiar atunci când e vorba de formele incipiente ale acesteia.

La niciunul dintre pictorii impresionişti – exceptându-l poate pe Manet din faza lui «hispanizantă» – trăsătura nu deţine un astfel de rol funcţional în construirea formei ca la Andreescu. Din contră, ea are încă de la început tendinţa de-a se emancipa, de a câştiga o autonomie tot mai deplină. Chiar dacă va continua, un timp, să mai servească forma, o va face într-un mod tot mai lax, pentru ca mai apoi, desprinzându-se tot mai mult de aceasta, să dobândească o totală independenţă în economia generală a tabloului. Din mijloc de reprezentare a realului, trăsătura va deveni un mijloc independent de comunicare, o unitate expresivă specifică, ce se poate dispensa de suportul unei realităţi din afară. Încheierea acestui proces va avea însă loc abia în veacul nostru.

În pictura lui Andreescu, trăsătura este departe de a fi atins vreodată un asemenea grad de independenţă în reprezentarea formei. Chiar în raport cu pictura impresioniştilor sau cu cea a lui Grigorescu, în care emanciparea trăsăturii a fost incomparabil mai puţin radicală decât în opera unora dintre artiştii următoarelor decenii, în pictura lui Andreescu trăsătura ne apare ca ţinând mai curând de idiomul clasic al exprimării. Evident, scriitura lui nu este câtuşi de puţin atât de ştearsă – în beneficiul formei academice – cum se prezintă ea la un Fantin-Latour, de pildă, şi nici la un Degas în lucrările sale «clasice», de tinereţe, pictate în ulei. Totuşi, nici în cele mai «libere» lucrări ale sale, ca *Femei în parc* (col. Caliopi Munteanu), de pildă, Andreescu nu găseşte necesar să scoată trăsătura din rolul ei funcţional tradiţional, ci o subordonează unei construcţii plastice, relativ sintetice, a formei, lăsându-i vizibilă numai în parte constituţia ei expresivă. Altfel zis, pictorul subordonează trăsătura reprezentării obiectului. Atunci când nu mai e nici instrument plastic al formei, cu care să alcătuiască împreună o neştirbită unitate, ca în marea majoritate a

lucrărilor sale, dar nici nu ajunge la o fizionomie expresivă autonomă, ca în cadrul picturii impresioniste, trăsătura andreesciană – atât de sugestivă şi de eficace de obicei – pare a pluti în derivă, ca în tabloul mai sus citat.

De altfel, între pictorii impresionişti, pe de-o parte, şi Andreescu, pe de altă parte, există o divergenţă nu numai de ideal estetic, ci chiar de structură artistică. Pentru Andreescu, ca şi pentru aproape toţi pictorii români care i-au urmat, redarea «fugitivului», a «efemerului», facilitată de descoperirile impresioniştilor în legătură cu posibilităţile tuşei de exprimare a mişcării universale, nu a constituit niciodată o tentaţie. Nu e vorba, în niciun caz, de o insuficienţă a posibilităţilor creatoare ale artiştilor noştri, ci de un simţământ – chiar dacă obscur, totuşi foarte activ – că ei ar fi «altceva», după expresia lui Petraşcu, altfel zis, reprezentanţi ai unei spiritualităţi artistice diferite. Demersul lor poate fi interpretat, credem, ca o regăsire – în forme moderne, bineînţelesa unei străvechi matrice stilistice, conform căreia creatorii noştri de totdeauna au fost, poate, mai dispuşi să perceapă lumea sub aspectul static, al «esenţelor», decât sub cel al formelor în mişcare, al «aparenţelor» [opoziţie pe care a stabilit-o, în clasicismul său funciar, şi Poussin, atunci când s-a referit la antinomiile «prospect» = noumen (esenţă) şi «aspect» fenomenon (aparenţă)] 41.

Faţă de dezinvoltura desenului impresionist şi de închistarea în forme rigide a celui clasic (academist sau nu), Andreescu dovedea, chiar de la începutul activităţii lui, o deplină siguranţă în găsirea-unei juste măsuri, a unui echilibru între o modalitate de exprimare lapidară şi completa ei sfericitate în articulare, încă de la primele opere, imaginea andreesciană se constituie din largi unităţi de măsură, înglobând – fără pedanterie, dar şi fără hiatusuri – forma, într-o desăvârşită coerenţă a ansamblului, fără întârzieri în cizelări inutile, dar şi fără nervoase capricii de virtuozitate spectaculoasă. De aceea, nu vom găsi nici la început, când picta încă din instinct, nici mai târziu, când perceperea senzaţiei vitale era în mai

mare măsură filtrată prin intelect, nimic din grija pentru o meticuloasă caligrafiere a formelor, care stânjeneşte libertatea de a visa şi fixează impresia într-o neclintire lipsită de ecou.

Cu toate că în viziunea sa despre natură, ca şi în concepţia sa despre formă, Andreescu realizează o operă ce se subsumează cu uşurinţă unei unităţi stilistice de ansamblu, există totuşi în activitatea picturală a artistului un moment când acesta pare a se angaja pe un drum abia explorat de el în lucrările executate în ţară. Acest moment coincide cu şederea lui în Franţa. La această cotitură în activitatea sa face, poate, aluzie Andreescu însuşi atunci când, într-o scrisoare din 15 martie 1880, scria: «… pot să fac lucruri care nu le puteam face când am plecat din ţară, şi *în altfel de mod*» (s. n.) 42. Este plauzibil ca «modul» diferit la care se referea pictorul în scrisoarea sa către Perieţeanu, la mai bine de un an de la sosirea sa în capitala Franţei, să se afle într-o oarecare legătură cu o «modernizare» a mijloacelor de tălmăcire, *prin culoare*, a funcţiilor realului, aspect prin care pictura lui se plasa – aşa cum am văzut – în imediata apropiere a impresionismului, altfel zis, în faza lui incipientă (de constituire).

La câteva luni de la sosirea sa la Paris, se deschidea la nr. 28, Avenue de l'Opera, cea de-a patra expoziţie de grup a pictorilor impresionişti (10 aprilie – 15 mai 1879), iar Salonul oficial din acel an cunoştea deja succesul lui Renoir. Deşi nu putem avea o certitudine în această privinţă – datorită regretabilei dispariţii a celei mai mari părţi din corespondenţa lui Andreescu adresată familiei – putem presupune totuşi că artistul era la curent cu aceste evenimente, dat fiind faptul că încă de la sosirea sa în capitala Franţei, el îşi exprimase entuziasmul în legătură cu activitatea galeriilor de artă pariziene 43.

Interpretarea prin culoare a luminii şi a umbrei, preocupare aflată la ordinea zilei în pictura Parisului acelei epoci, se vădeşte şi în câteva din pânzele lui Andreescu executate la Paris, dintre care *Model costumat în albastru*

(Galeria naţională) şi *Studiu de nud pe scaun* (col. Eleonora Costescu). Pe terenul culorii locale a rochiei *Modelului costumat*, Andreescu aplică, de pildă, procedeul traducerii luminii şi umbrei albastrului, prin deplasarea acestuia spre centrul spectrului culorilor până la albastru-galben (pentru lumină), şi spre marginea lui până la albastru-roşu (pentru umbră). Sesizarea acestui fenomen, determinant pentru structura cromatică a luminii şi a umbrei, precum şi găsirea modalităţilor de paletă în măsură să exprime această structură prin «treceri» ale gamei cromatice, în funcţie de unghiul de incidenţă al luminii pe formă, reprezintă unul din principalele elemente novatoare pentru gândirea plastică a vremii, la care Andreescu va fi ajuns, fie împărtăşindu-se din ideile existente în acel moment la Paris, fie prin mijloace decurgândi din propriile sale căutări.

Este posibil ca şi în alte perioade artistice pictorii să fi recurs la roşu pentru obţinerea unei aparenţe de umbră, ca «plutind» pe suprafaţa unui albastru, adică realizarea pe pânză a unei disocieri subtile între culoarea locală a unui obiect şi boarea imponderabilă ce-l învăluie. «Nuanţele» folosite chiar de marii colorişti din trecut nu însemnau însă o modificare intervenită în chiar structura culorii, aşa cum se va întâmpla în pictura deplin realizată a unui Cezanne. Procedeul fusese bănuit, e drept, şi de Goya, dar el ni se dezvăluie, cu mai multă claritate în lucrările lui Andreescu la care am făcut aluzie mai sus. Gustul de a lăsa un galben sau un roşu să apară în cadrul unei culori locale de albastru, ca efect specific al luminii şi umbrei asupra culorii locale, reprezintă o lărgire, pe plan estetic, a rolului acordat în trecut culorii: acela de a fi doar un semnalant al identităţii materiei obiectului. Acest lucru se realiza, în mod practic, prin desfăşurarea în trepte de închis-deschis a culorii locale, fără niciun fel de veleitate de deplasare laterală (în ordinea orizontală a spectrului).

Fireşte că nici la Andreescu nu avem încă a face cu abolirea, din sfera cromaticii, a ordinii verticale şi, în consecinţă, cu renunţarea la resursele plasticităţii oferite

de dimensiunea închis-deschisului (în sens de umbră-lumină) tradiţional, în folosul exclusiv al unei ordini orizontale, polifonice, de reprezentare a formei prin culoare, aşa cum se va întâmpla mai târziu în pictura lui Cezanne, dar mai ales a lui Matisse.

De asemenea, nu avem de-a face nici cu procedeul tehnic al pictorilor impresionişti, acela de a obţine efectul retinian al unei culori compuse prin alăturarea – de exemplu – a doua culori primare echidistante, procedeu care este relativ simplu de aplicat. Andreescu păstrează încă resursele expresive ale raporturilor verticale de umbră-lumină, dar le îmbogăţeşte printr-o deplasare oblică spre orizontalitate, diversificând gama de închis-deschisuri a valorilor de umbră-lumină, prin aportul diferenţelor specifice dintre o culoare şi alta, fie sub o lumină egală, fie intervenind în însăşi structura cromatică a luminii şi a umbrei.

Ceea ce la Courbet, sau chiar la Corot, era – de pildă – un albastru spre negru (în umbră) şi un albastru spre alb (în lumină), devine în *Model costumat* un albastru care – sub efectul roşului care e lăsat să se întrevadă înăuntrul gamei albastrului (descompus, la rândul lui, în cele şase culori ale spectrului) – joacă rolul de grad de umbră. Se obţine, astfel, o aparenţă de umbră, colorată mai degrabă cu ajutorul calităţii specifice a roşului, decât prin înălţimea de închis sau de deschis a albastrului. Tot astfel în *Studiu de nud pe scaun*, carnaţia modelului este tratată într-un mod similar, cu valori de lumină de diferite grade obţinute nu în ordinea verticală (a închis-deschisului), ci prin echivalenţe cromatice, diferenţele de penumbră fiind redate grin nuanţele gamei de albastru-verde-violet, iar cele de lumină prin cele ale gamei de galben-portocaliu-roşu. Asemănarea şi a acestui tablou cu lucrările lui Cezanne, de după 1875, constă în faptul că gradele de lumină în care se află diferitele planuri ale formei sunt transpuse, şi la Andreescu, în nuanţele celor şase culori fundamentale, în care găsim, diversificată în subsidiar, culoarea localităţii generale a rozului carnaţiei.

Andreescu ajungea, aşadar, la o plasticitate sugerată nu de raporturi de închis-deschis ale aceleiaşi culori locale, ci prin punerea în raport a culorilor unele faţă de altele în specificitatea «undei» lor cromatice. Ne referim la culoare ca «undă» şi nu ca «substanţă», adică la folosirea culorii într-un sens cromatic şi plastic totodată, prin efectul de «lumină» şi de «umbră» pe care nuanţa unei culori o poate avea într-un ansamblu faţă de o altă nuanţă. Poziţia pe care Andreescu se situa în aceste tablouri reprezenta, astfel, o lărgire a resurselor picturii, prin îmbogăţirea acesteia cu aportul unei dimensiuni orizontale de «undă» a culorii (ceea ce este altceva decât «vibraţia» impresionistă). În acelaşi timp era vorba şi de o aprofundare a resurselor paletei şi de o «solidificare» a mijloacelor puse în lucru cu vreo 8 – 10 ani mai înainte de impresionişti, solidificare asemănătoare ca scop, dar diferită ca procedeu de cea pe care tocmai o întreprindea, cu mai multă hotărâre şi în cadrul unei alte concepţii, Cezanne. Dacă faţă de Cezanne, Andreescu rămâne un moderat, faţă de Corot sau Courbet el ne apare, incontestabil, ca unul din novatorii tehnicii picturii în ulei din vremea lui. Deşi diferit, el se afla pe o poziţie echivalentă cu cea pe care se aflau Pissarro şi Sisley prin 1870, sau chiar cu cea a lui Van Gogh din ultima sa perioadă olandeză şi din primele luni ale şederii sale la Paris.

Dacă facem abstracţie de viziunea sa, în care surprindem destule legături cu trecutul, din punctul de vedere al mijloacelor cromatice de exprimare Andreescu – prin ceea ce aduce mai personal în interpretarea acestora – se înserează de la sine în mişcarea generală europeană a picturii, ce avea loc în cel de-al optulea deceniu al veacului trecut. Cunoaştem puţine exemple care se înscriu în afara acestui sens novator al artei sale. Între acestea vom aminti, în primul rând, *Autoportretul* său din tinereţe şi – parţial – *Felii de pepene, Coacăze, Oală cu flori* (col. Aurel Stroe) şi *Nud în pădure* (Galeria naţională), lucrări pe care le putem considera drept unul din punctele extreme ale

picturii andreesciene. La celălalt pol se situează acele opere prin care Andreescu participă la efortul artiştilor novatori contemporani lui *(Model costumat în albastru, Studiu de nud pe scaun)*. Între aceste două puncte extreme: unul legat de tradiţie, iar celălalt consunând cu ce era mai nou în arta vremii, cele mai multe din tablourile lui Andreescu tind fie spre estetica unui realism modern, postbarbizonist *(Pădurea de fagi, Drum de ţară, Stâncile de la Apremont, Iarna în pădure),* fie spre un impresionism incipient *(Drumul satului, Câmp, Iarna la Barbizon, Iarna ia marginea Barbizonului, Stradă la Barbizon,* ambele lucrări cu acest titlu), înrudit îndeaproape cu opera lui Pissarro şi Sisley din perioada la care ne-am referit deja.

Credem necesar să ne oprim puţin la două din lucrările debitoare trecutului: *Autoportret* şi *Nud în pădure.* Dacă *Autoportretul* e încă academizant – poate din motive tehnice, ţinând de inconvenientele inerente începutului – *Nud în pădure* ni se pare grevat în mod mai deliberat de acea falsă estetică a «finisării», atât de mult cerută de gustul public, care imputa impresionismului o carenţă tocmai în această privinţă. Dată fiind continuitatea în direcţia «noului» din pictura lui Andreescu, în excesul de minuţiozitate din execuţia acestui tablou nu putem vedea decât o concesie pasageră acordată acestui gust, poate în vederea primirii sale la Salon.

Spunem aceasta deoarece, spre deosebire de restul picturii sale, Andreescu nu se mulţumeşte aici doar cu o sondare filosofică a realităţii, ci caută să dea compoziţiei sale înţelesul unei istorioare: o figură nudă la marginea unei păduri, printre crengile pomilor lucind o frântură de cer, ce se oglindeşte într-un firicel de apă. Nu mai rămânea decât să-i pună titlul:

«Bacantă», sau ceva asemănător. În acest caz, însă, interpretarea realistă a figurii nu s-ar mai fi conjugat cu anecdota mitologică inclusă în titlul.

Corot executase şi el compoziţii similare, înainte de-a se mulţumi cu simpla poză a unui model în atelier, dar la el eventuala semnificaţie mitologică nu era în niciun fel

contrazisă de o tratare realistă a figurii. În tabloul lui Andreescu vedem mai degrabă o influenţă îndepărtată a gustului pentru anecdotica de succes a vremii, aşa cum apărea ea în lucrările unora din gloriile efemere ale epocii: un Alex. Cabanei (1823 – 1889) *(Venus născându-se din mare),* sau un Paul Baudry (1828 – 1886) *(Perle şi valuri).* Acest gust a fost întrucâtva însufleţit de ecouri deduse din cultul pentru senzaţia naturii al şcofât de la Barbizon, aşa cum se poate constata în compoziţiile lui J.J. Henner (1829 – 1905), cu una, două sau mai multe «naiade», din recuzita căruia Andreescu se vede că a împrumutat – din fericire, pentru prima şi ultima dată şi într-un mod cu totul nesemnificativ – numai rudimente ale anecdoticei curente: o margine de pădure cu un pârâiaş lângă care se află culcat trupul nud al unei femei, puternic luminat, desprinzându-se pe un fundal de copaci excesiv de întunecaţi, printre care apare o frântură de cer. În această lucrare există o incongruenţă rezultată din faptul că, deşi spiritul în care este concepută precum şi tehnica aplicată aparţin plin-airismului, prin modul de interpretare a eclerajului s-ar părea mai curând că ne aflăm în faţa unui studiu de atelier (lumină laterală, nu de sus, ca în aer liber; culoare prea întunecată pentru frunziş şi trunchiuri de copaci), în ciuda excesului de minuţie în redarea reliefului formei, având drept rezultat alunecarea spre redarea unei realităţi nu îndeajuns de transfigurată prin actul creator al artistului.

Nud în pădure rămâne totuşi o lucrare de o frumoasă ţinută.

Aceasta datorită structurării interne a vocabulei cromatice, luată ca unitate fundamentală, celulară, a expresiei plastice, însuşire ce conferă atâta organicitate şi specificitate oricăruia din tablourile lui Andreescu.

În general, opera andreesciană reprezentativă se constituie 58.

din acele pânze în care imaginea obiectului este transpusă de model cosăţumat în largi unităţi expresive ale gestului plastic şi în care datele (femeie în fotoliu)

realului sunt trecute prin filtrul fiinţei sale lăuntrice, pentru a fi cuprinse apoi în blândele şi măsuratele cadenţe ale limbajului său artistic. În vederea transmiterii unui mesaj al cărui conţinut rezidă mai puţin în expresivitatea desenului şi a «formei-închise», şi mai mult în cea a culorii, Andreescu şi-a făurit un instrument ideal, în acelaşi timp suplu şi de neclintit, în măsură să doteze fiecare din vocabulele sale cromatice – indiferent de locul pe care-l ocupă în economia tabloului – cu un extraordinar coeficient de trăire interioară, în această capacitate a artistului de a plăsmui substanţe şi medii de o infinită varietate, din a căror materialitate reţine numai echivalentul rezonanţei lor spirituale, constă, probabil, eficacitatea operei Andi eesciene şi atracţia pe care nu încetează s-o exercite asupra privitorului. Puţini artişti, în istoria artei moderne, pot fi atât de accesibili ca Andreescu, dar, în acelaşi timp, atât de «ermetici», în ascunsa şi greu de pătrunsa taină a expresiei lor picturale. Vorbirea artistului este măsurată, subtil cadenţată, în vederea unei ideale inteligibilităţi a esenţelor perceptive. Nicio exagerare şi nicio scădere nu vin să clatine acest edificiu expresiv, solid şi fragil totodată, către o direcţie sau alta. Între excesiv şi insuficient, Andreescu a găsit o minunat de justă măsură în articularea şi ritmarea discursului plastic. Este aici o implicită şi deloc didactică lecţie de bun gust şi de firească eleganţă în exprimare, pe care opera andreesciană o propune, fără insistenţe, înţelegerii noastre.

CULOAREA ÎN EXPRIMAREA SPAŢIULUI

Am văzut că Andreescu se plasează pe linia marii tradiţii clasice în legătură cu reprezentarea formei, în sensul că niciun hiatus nu separă elementele compoziţionale, riguros articulate în desfăşurarea lor în spaţiu, fără nicio sincopă în continuitatea strânsă a acestei desfăşurări. Nu vom găsi în pictura lui Andreescu – aşa cum se întâmplă în cea a lui Grigorescu, de pildă – acele eliziuni prin care se urmăreşte mai mult sugestia optică, decât perceperea tactilă a formei. Stăpânit de nevoia unei

concreteţe cvasi-sculpturale, materiale, a formei, Andreescu nu lasă nimic pe seama constituirii retiniene, la distanţă, a coerenţei imaginii. Tinzând la configurarea obiectivă a imaginii, el realizează o formă ca sculptată în culoare, nu însă prin acele procedee prin care unii pictori încearcă să facă palpabilă materialitatea obiectului prin ieftine unii, însă, fie din pricină că au pierit tineri (Andreescu, Bazille), fie că această formă convenea mai bine disponibilităţii lor artistice (Manet), ea a rămas să epuizeze cât mai mult cu putinţă doar acest moment artistic.

Cele mai multe similitudini în această privinţă apar, aşa cum am văzut, între Pissarro şi Andreescu, în lucrările cărora sinteza dintre reprezentarea trişi bidimensională are drept rezultat crearea unui spaţiu turtit, dar care păstrează în mod ciudat atributele depărtării. Spaţiul acesta este în acelaşi timp plan şi adânc, apropiat şi depărtat. În felul acesta, ei păstrează unitatea şi integritatea decorativă a suprafeţei tabloului, în care toate părţile sunt egale în importanţă, dar reprezentarea figurală anulează impresia de bidimensionalitate, prin crearea unor raporturi cromatice de desfăşurare în adâncime.

Într-un tablou având la bază o concepţie tridimensională, decorativismul, bidimensionalitatea pânzei dispar, fiind înlocuite printr-o impresie de adâncime a spaţiului. Astfel, în lucrarea lui Millet pe care am mai menţionat-o, *Grapă şi plug pe câmpia de la Chailly,* spaţiul apare conceput ca văzut printr-o imaginară fereastră deschisă formată de cadrul pânzei, iar în cuprinsul acestui spaţiu elementele compoziţionale sunt orânduite numai pe coordonatele unor raporturi de mărime ce se stabilesc între planul din faţă şi cele ce se pierd la orizontul depărtat. În tema similară *la arat,* Andreescu nu se foloseşte pentru redarea impresiei de adâncime de vechea perspectivă aeriană, care alterează culorile în funcţie de depărtare. La el, atât culorile care sugerează depărtarea, cât şi cele care sugerează apropierea sunt la fel de intense

(saturate). Pe aceeaşi poziţie se situează Andreescu şi în alte tablouri, de pildă în *Peisaj de toamnă* de la Galeria naţională, în care cerul este de un albastru intens, iar terenul de un brun cald – de fapt, un portocaliu alterat – într-o interpretare ce nu lasă să se perceapă în niciun fel prezenţa directă a luminii, în acelaşi mod a procedat şi Pissarro în multe din tablourile sale dintr-o anumită perioadă, ca în *Terres labourees,* de pildă, lucrare în care artistul nu ne apare câtuşi de puţin preocupat de reprezentarea, nici măcar convenţională, a luminii soarelui. În acest tablou al lui Pissarro s-ar putea presupune că tot planul orizontal al tabloului se află învăluit într-o umbră purtată, aruncată de un nor aflat în spatele pictorului, ceea ce-i permite acestuia stabilirea unui raport de egalitate între valoarea cerului şi cea a terenului, reduse amândouă la un contrast atenuat între variaţiile de brun gradat până la verde ale terenului şi culoarea albastră a cerului.

124



Dacă Andreescu n-a recurs, în peisaj, decât, cu rare excepţii, la variaţiile culorilor în funcţie de lumină pentru exprimarea adâncimii, el a conceput, totuşi, alte mijloace pentru o reprezentare cât mai eficientă a spaţiului. Interesant este faptul că exprimarea spaţiului în pictura lui Andreescu este uneori favorizată de grafismul tabloului, iar alteori ea este contrazisă. Bineînţeles că şi în acest din urmă caz unitatea spaţială rămâne intactă, numai că prezenţa ei nu este subliniată, şi de aceea ne apare mai puţin evidentă. Primul caz este acela al lucrării *Iarna la Barbizon,* compoziţie ale cărei linii directoare, orientate după principiile perspectivei clasice-renascentiste, slujesc – chiar numai prin grafismul lor – creării impresiei de tridimensionalitate a spaţiului. Aşa se întâmplă şi în tablouri ca *Pădurea de fagi, Iarna în pădure* sau *Pădure*

desfrunzită, unde desfăşurarea în adâncime este sugerată prin verticalele copacilor. Contrar situaţiei din *Iarna la Barbizon,* lucrare bazată şi ea pe expresia verticalităţii liniilor, în *la arat* nicio stradă care se îngustează în depărtare, niciun şir de case sau de copaci care se micşorează treptat, spre orizont, nu vin să sugereze grafic adâncimea. În ciuda slabului aport al graficii pentru figurarea depărtării, *La arat* (ca şi *Câmp* (după ploaie) din colecţia Zambaccian, *Cosaşul, La munca câmpului,* ambele la Galeria naţională) reprezintă o demonstraţie desăvârşită a originalităţii de care dă dovadă Andreescu în realizarea impresiei de depărtare, numai prin culoare, în termenii bidimensionalităţii pânzei. Merită, de asemenea, să menţionăm şi categoria acelor tablouri ce prezintă moduri diverse de dispunere a planurilor şi a liniilor directoare – orizontale, verticale şi oblice. Din această categorie am cita *Drumul satului* de la Galeria naţională, în care liniile verticale şi oblice de pe sol ce fug în depărtare se află în contrast izbitor cu linia orizontului şi cu orizontalele maselor de nori.

Indiferent din ce categorie fac parte, lucrările lui Andreescu au în comun faptul că, din punctul de vedere al exprimării spaţiului, ele reprezintă o sinteză ce conservă, în datele bidimensionalităţii imaginii, atributele unei figuraţii tridimensionale. Rezultă din aceasta exprimarea unui spaţiu aplatizat, scurtat, comprimat; un fel de depărtare mai apropiată (sau o apropiere ceva mai depărtată), cam în felul unui obiectiv fotografic care ar scurta perspectiva, în loc s-o alungească (aşa cum fac obiectivele de profunzime). Acest spaţiu aplatizat, care azi se utilizează atât de mult în filmări cu obiective superangulare, se desfăşoară o dată de jos în sus, dar în acelaşi timp şi în adâncime, creând pentru privitor un echivoc plin de farmec de mare valoare expresivă.

Chiar dacă am scoate toate reperele grafice ale perspectivei lineare dintr-o lucrare reprezentativă de Andreescu, culoarea s-ar structura, totuşi, în adâncime, datorită determinărilor la care artistul o supune. Cu

excepţia tablourilor în clarobscur, de la începutul activităţii sale – puţine la număr, de altfel – în toate celelalte Andreescu realizează impresia de spaţiu, fie prin întrebuinţarea griurilor colorate *(Piaţă la Buzău, Casă la drum, Pădure desfrunzită, Drum de ţară, La arat, Iarna la Barbizon),* fie prin intermediul culorii intense, care nu ajunge însă niciodată să fie aplicată în starea ei «pură» *[Pomi înfloriţi, Drumul satului, Câmp* (după ploaie) J. Cu aceeaşi naturaleţe cu care mânuieşte griurile colorate, foloseşte şi domeniul culorilor intens pigmentate, culori care pot căpăta la el o expresie de maximă intensitate. Cifrul secret al concepţiei andreesciene privind structura culorilor este atât de suveran, încât el realizează cu cea mai mare uşurinţă diferenţieri de o extremă subtilitate şi în zona aceasta a intensităţilor de pigment, păstrând încă şi aici aceeaşi unitate desăvârşită a culorilor, în raport cu suprafaţa pânzei, ce ne întâmpină şi în lucrările bazate pe griuri colorate.

În *Drumul satului,* ca şi în *Câmp* (după ploaie), *Peisaj cu căpiţe şi plug, Peisaj cu câmp şi maci, Colţ de pădure, Stradă* sau *Pomi înfloriţi,* Andreescu împinge, de fapt, saturarea griului – care constituie *mediul* conţinător al culorilor sale – până la maximum de concentraţie pigmentară pe care o poate permite echilibrul fragil dintre posibilităţile expresive ale suprafeţei şi cerinţele exprimării sensibile a spaţiului tridimensional. Intensificând culoarea dincolo de punctul critic al acestui echilibru ideal – respectiv, folosind culoarea pură fără contribuţia plasticizantă a mediului ei conţinător – s-ar distruge impresia profunzimii spaţiale în favoarea predominării expresivităţii cromatice a suprafeţei; din contră, scăzându-i intensitatea, în funcţie de cerinţele expresiei spaţiale, s-ar pierde unitatea expresivă a cromatismului suprafeţei.

În ansamblul picturii lui Andreescu, lucrări ca cele citate mai înainte reprezintă punctul maxim al posibilităţii intensităţii cromatice, paroxismul «naturalului» şi al «adevărului» cromatic, altfel spus, al reprezentării fidele a

realităţii. Este poziţia pe care s-au situat, la un moment dat, şi Pissarro, Sisley, Manet, sau Van Gogh. Orice deviere într-o direcţie sau alta face să se prăbuşească acest echilibru fragil, fie proiectând adâncimea spre suprafaţă (Cezanne, Gauguin, Bonnard, Matisse), fie împingând suprafaţa în adâncime (Courbet, Corot sau Grigorescu).

Rezolvarea problemei reprezentării spaţiului se realizează, aşadar, în opera lui Andreescu, în mod preponderent, prin resursele expresive ale culorii, pretutindeni egală în intensitate în raport cu bâdimensionalitatea pânzei. În ce mod? Foarte simplu, ar răspunde cineva, parafrazând o formulare celebră atribuită bătrânului Bach: «punând culoarepotrivâta la locul potrivit». Devierea aceasta de la tonul unei discuţii serioase nu e chiar gratuită, deoarece pentru a înţelege modul cum funcţionează culorile în pictura lui Andreescu suntem siliţi să recurgem adesea la analogii din domeniul muzicii.

Se cunosc condiţiile necesare unei bune desfăşurări muzicale. Prima condiţie a unui interpret este aceea de a poseda un bun auz, o capacitate de a distinge un sunet de aâtui recunoscând – la un foarte înalt grad de precizie – identitatea fiecăruia” din ele. O notă luată mai sus sau mai jos, fără a se ţine seama de această identitate specifică pe care fiecare notă o deţine în cadrul universului muzical, este în măsură să 3 tulbure coerenţa armonică a întregii compoziţii. Tot astfel şi într-o compoziţie de pictură în care culorile funcţionează «fals». Acest lucru nu are nimic de-a face cu viziunea sau cu concepţia artistului, altfel zis, cu faptul că ar fi vorba de o compoziţie tonală sau atonală (respectiv, o pictură de concepţie «tradiţională» sau «modernă»).

Pentru exemplificarea însuşirii «muzicale» a picturii lui Andreescu ne vom referi din nou la tabloul *la arat,* care ni se pare reprezentativ şi în această privinţă. Cea mai mică «notă» din acest edificiu poate purta un nume identificator în sistemul unui univers cromatic; fiecare acord este expresia precisă a unei relaţii matematice între

culeri, aparţinând unei unităţi sau subunităţi cromatice clar descifrabile, răspunzând cu precizie funcţiei şi destinaţiei sale, atât din punct de vedere figurativ-reprezentaţional, cât şi abstract-compoziţional. Totul se înlănţuie şi se desfăşoară într-o ordine strictă, de neclintit, în care diversitatea trecerilor cromatice formulând tridimensionalitatea spaţiului concordă cu o desăvârşită egalitate a intensităţii culorilor, indiferent de gradul lor, în acord cu bidimensionalitatea pânzei.

Dacă «interpretul» Andreescu a dat dovadă de un «auz» cromatic absolut – unul dintre cei mai completi posesori ai acestui dar – «componistul» Andreescu ne apare, de asemenea, a fi stăpânit un sistem muzical-cromatic infailibil. Fiecare centimetru pătrat de culoare exprimă o adâncime de ton matematic măsurabilă, având o intensitate egală cu culorile învecinate, indiferent de faptul că unele figurează lumina iar altele umbră. Ceea ce se schimbă este numai structura cromatică şi, odată cu ea, «sunetul» culorii. În acelaşi tablou, *La arat,* succesiuni de brunuri, diferit constituite, sunt făcute să «treacă» – în planul din mijloc – în variaţii de verde, verde-cenuşiu şi verde-brun, pentru a ajunge apoi în localitatea unui brun mai roşcat, ce precede zona de cenuşiuri-albastre, cu note albe şi roşii, figurând satul. Deasupra acestei desfăşurări izbucneşte în depărtare – fără tranziţie, dar precis situată – vasta localitate de cenuşiuri-albastre şi alburi de diferite înălţimi şi timbre a nourilor, străpunsă de surâsul pasager al unui albastru tandru, care, datorită complexităţii rezonanţei cromatice a ansamblului, dobândeşte o expresie de o neasemuită puritate. Fie că este vorba de «brunuri», de «cenuşluri» sau de culori intense, toate sunt ţinute în regimul plenitudinii uneia şi aceleiaşi intensităţi a culorii; toate au aceeaşi strălucire de piatră preţioasă, diferită fiind numai expresia «sunetului» culorilor.

Renunţând la raporturile inegale de valori în favoarea egalităţii intensităţii cromatice, Andreescu transpune expresia culorii din coordonatele spaţiului (ale picturii) în cele ale timpului (ale muzicii); altfel spus, în

pictura lui structurarea cromatică se desfăşoară, în spaţiu, în felul în care se organizează, în timp, o compoziţie muzicală. În raport cu pictura figurativă, dificultatea unei picturi structurate deliberat în datele bidimensionalităţii pânzei – aşa cum s-a făcut mai târziu în pictura non-figurativă – ne apare infinit uşurată, simplificată, deoarece pictorii non-figurativi evită posibilitatea de a face să coincidă două principii funciar antagonice: cel al bidimensionalităţii pânzei şi cel a reprezentării unui spaţiu tridimensional. Marea realizare a creaţiei andreesciene constă tocmai în faptul că el a obţinut figurarea adâncimii spaţiale fără ca organicitatea muzicală a tabloului să fie câtuşi de puţin afectată.

Gradul de concentrare pigmentară a unor griuri andreesciene, aparent potolite, dar adânc combustionate lăuntric, riguros acordate între ele într-o r-uă dimensiune a picturii, cea a «sunetului» cromatic, poate fi văzut, de pildă, şi în *Ulcică cu flori* (Galeria naţională), lucrare de o originalitate neaşteptată, căreia nu-i găsim egal în calitate decât în tabloul cu trandafiri şi floarea soarelui de Van Gogh, din 1886, aflat la Städtliche Kunsthalle din Mannheim. La Andreescu ne întâmpină o încă mai tulburătoare precizie a structurii raporturilor cromatice, în infinitezimalele, şi totuşi extrem de distinctele lor diferenţieri, în planul unei desfăşurări de o totală unitate bidimensională.

Această plasare a expresiei culorilor în perspectiva rezonanţei formuzicale, de o precizie cvasi-matematică, este un fapt nou ce se întâlneşte, în măsuri diferite, în pictura unor artişti cum au fost Corot, Manet, Pissarro, dar care se face simţit, încă din 1874, şi în pictura tânărului de la Buzău.

Am zice, mai ales în această vreme, deoarece mai târziu, în Franţa, ispitit de a ajunge la o mai deplină restituire a obiectlui, la o reprezentare mai completă a atributelor realului, Andreescu îşi va îmbogăţi mijloacele. Aceasta însă nu va însemna întotdeauna şi un spor în capacitatea de transfigurare a materiei, însuşire atât de

uimitor prezentă în lucrările sale de la Buzău.

Excepţionala forţă de transsubstanţiere a materiei ni se dezvăluie poate cu mai mare evidenţă în aceste modeste, dar de o calitate atât de înaltă, lucrări de început, izvorâte din conştiinţa – stimulatoare întotdeauna – a nedesăvârşirii profesionale, decât în unele din operele ulterioare, atunci când voinţa de adevăr material şi ispita performanţei depăşesc uneori spiritul de măsură şi de rezervă, atât de propice concentrării creatoare. Sub presiunea unei nevoi de afirmare, legitime de altfel, şi datorită, poate, unei supraexcitări pricinuită de atmosfera pariziană de mare efervescenţă artistică, intenţiile lui Andreescu par a viza scopuri mai spectaculoase, şi abia în lucrări, forţat restrânse, de la sfârşitul vieţii, cum ar fi unele portrete (*Broboada verde, Broboada roşie*) vom regăsi aceeaşi purificată concentrare, aceeaşi maiestuoasă umilinţă, ce ne-au întâmpinat în primele sale lucrări.

Trebuie să mai spunem că acest caracter bidimensional al picturii buzoiene a lui Andreescu nu provine dintr-o eventuală lipsă de stăpânire a mijloacelor de a sugera adâncimea cu ajutorul perspectivei lineare sau cromatice clasice, deoarece chiar mai târziu, când nu se mai punea în niciun fel problema unor posibile insuficienţe de ordin profesional, artistul a folosit aceleaşi mijloace de exprimare plastică. Atitudinea lui Andreescu ni se pare a fi mai curând rezultatul unei capacităţi puţin obişnuite de a sesiza subtilele diferenţieri decurgând din raporturi infinitezimal de apropiate între nuanţe de culori aparţinând unor familii originar contrastante. Efectul unei asemenea capacităţi de structurare a culorii este sugerarea, pentru privitor, a unei adâncimi cvasimagice, în pofida evidentei unităţi bidimensionale a pânzelor sale şi a gradului de deschis în care se operează, câteodată, acele diferenţieri extrem de apropiate.

Această atitudine ce apare încă în primele sale lucrări, se va preciza în opera pictorilor următoarelor două decenii, mai ales în Franţa. Este vorba de aplatizarea spaţiului şi de transpunerea contrastelor în limitele

restrânse ale unor griuri colorate, apropiate ca valori şi nuanţe, dar subtil şi clar acordate din punct de vedere cromatic. Faptul că Andreescu a fost în măsură să găsească şi mijloacele tehnice cele mai adecvate cu care să înfăptuiască o asemenea exigenţă proprie spiritului său creator nu este decât încă una din emoţionantele dovezi ale naturii sale native excepţionale, aşa cum ni se dezvăluie ea încă din modestele lucrări ale perioadei de la Buzău.

d) PRIVIRE DE ANSAMBLU ASUPRA FUNCŢIILOR CULORII ÎN PICTURA LUI ANDREESCU

Veacuri de-a rândul, de la invenţia picturii în ulei, artiştii s-au străduit să găsească procedeele tehnice cele mai corespunzătoare pentru obţinerea unor rezultate care să fie cât mai în acord cu intenţiile lor conceptuale, cu nevoia de a da o expresie concretă propriei lor sensibilităţi. Pentru a înţelege locul important pe care Andreescu îl deţine în vastul domeniu al picturii în ulei, vom relua în cele ce urmează, câteva din aspectele picturii andreesciene, privite – pe cât va fi posibil – sub unghiuri de vedere care ne-au reţinut mai puţin atenţia până acum. Ne vom referi astfel, în primul rând, la structura cromatică a materiei, element ce constituie, poate, partea cea mai specifică a creaţiei fiecărui artist.

Încă din veacurile ce au urmat descoperirii picturii în ulei, artiştii au observat că unii pigmenţi, foarte coloranţi (cum ar fi roşurile de garanţă, de pildă), necesitau un prim strat de alb opac, peste care se venea cu pigmentul colorat, mai mult sau mai puţin amestecat cu un diluant cristalin (de răşină transparentă), aşternut într-un strat de densitate variabilă. Ulterior, procedeul s-a extins nu numai la culorile «transparente», dar şi la cele «opace», aşa-zise «de pământ», ajungându-se la o scară extrem de întinsă de posibilităţi, având la un pol extrema transparenţă a unor tonuri, iar la celălalt extrema opacitate a altora. Cu timpul, noul procedeu şi-a dovedit insuficienţele, căci, datorită relativei comodităţi prin care putea fi pus în aplicare, el permitea desfăşurarea unei virtuozităţi străine actului de

creaţie. Din mijloc, el a devenit o armă în ceea ce am putea numi «strategia efectului». Faţă de această situaţie au reacţionat cu vehemenţă unii artişti mai exigenţi din a doua jumătate a veacului trecut, eliminând din tehnica lor «sosurile», încă folosite cu predilecţie de pictorii academişti ai vremii.

În mare vorbind, noua concepţie picturală a început a fi pusă în lucru încă de Corot şi Courbet, dezvoltându-se apoi în epoca impresionistă, ce-l cuprinde şi pe Andreescu. Personalităţile artistice cele mai interesante ale acestei epoci simt tot mai mult nevoia de a înlocui tehnica empirică tradiţională printr-o tehnică rezultată dintr-o cunoaştere mai raţională a universului cromatic şi de a elimina suprapunerile eterogene de medii colorate printr-un strat de culoare omogen, care să ele păstrează ceva ce le este comun, indiferent de ceea ce reprezintă acele fragmente. Această constantă ce rămâne de-a lungul schimbării oricăror elemente configurale ale tabloului reprezintă identitatea de care pomeneam, adică acea unitate expresivă conţinută în stratul de culoare aşternut, având caracter de *consemn general* (permanent) al picturii artistului, indiferent de *consemnul particular,* incidental, pe care-l îmbracă în mod diferit, de la o lucrare la alta.

Să luăm, de pildă, două lucrări – două studii de nud – ale unor artişti cu numeroase puncte de contact, cum ar fi Andreescu şi Corot. Expresia substanţei picturale a lui Corot, asemenea unui acord dezlegat, apare liniştită, tandră, de un sentiment cald, dar reţinut; surâzătoare, deşi profundă, sugerând o anumită moliciune. Într-un cuvânt, lumea privită sub imperiul unei senine bunăvoinţe. Nimic din aceste caractere expresive în pictura lui Andreescu. Nu ne referim la faptul că la unul tabloul ar fi mai «surâzător», iar la celălalt mai «posomorât». Chiar în lucrări egal de «surâzătoare», sau egal de «posomorâte», fiecare din cei doi artişti îşi păstrează identitatea de expresie a operei sale, consemul său general.

La Andreescu, expresia este tensională, mai severă şi de un sentiment mai aspru; prefigurarea la el este mai

rece, mai puţin «umană», dar, am zice, mai filosofică. Totul în pictura lui este pus sub semnul gravităţii, chiar şi strălucirea unei raze de soare, ca în *Stânci şi mesteceni* (Galeria naţională) sau *Stradă* (Muzeul de artă din Iaşi), strălucire rar folosită de Andreescu, în timp ce la Corot ea apare frecvent. Ceea ce nu înseamnă că imaginile «surâzătoare» ale lui Corot ar fi lipsite de gravitate. Dimpotrivă. Dar ele sunt de alt semn intern şi compuse în altă cheie a sensibilităţii. Bucuria pe care Andreescu o exprimă în tablourile sale este taciturnă, reţinută, severă. Preferinţele sale artistice merg către armoniile reci: albastrul, verdele, alb-negrul. Chiar culorile calde – galbenul, de pildă – sunt acordate în gama lor rece. De unde nobleţea incomparabilă a armoniilor sale, rar întâlnită în pictură, şi care ne duce cu gândul din nou la perioada «albă» a lui Utrillo. Şi nu atribuim aceasta unor cauze de ordin exterior: arta sa era astfel încă de la început, altfel zis, înaintea declanşării bolii, ceea ce ne împiedică să presupunem că în substanţa picturii sale s-ar fi strecurat ceva din neliniştea provocată de starea sa fizică. Impresia pe care ne-o produce opera lui Andreescu rezultă din acea structurare internă a culorii, din acea unitate celulară, de care am vorbit, unitate ce acţionează independent de figuraţia tabloului şi de caracterele stilistice ale interpretam formei. De la acest nivel elementar 66

…1 – J-J V – GĂINI ŞI coş începe de fapt distincţia dintre o individualitate artistica şi alta.

În punctul acesta ne întâlnim cu felul deosebit al lui Andreescu de a conferi culorii multiple proprietăţi expresive, în primul rând avem de-a face cu însuşirea ei obişnuită, reprezentaţională, aspect asupra căruia credem că nu este nevoie să ne oprim. În pictura lui Andreescu se întâlneşte însă şi o însuşire, rar întâlnită într-o asemenea măsură, aceea de a diferenţia cu o deosebită acuitate proprietăţile specifice – cromatice şi de substanţă – ale materiei. La nivelul celei mai infim perceptibile diferenţieri, acolo unde aparenţele se învecinează până

aproape a se confunda, Andreescu, datorită unei aptitudini de discernământ optic şi a unei capacităţi de traducere tehnică a rezultatelor acestui discernământ, reuşeşte să sugereze, într-un mod desăvârşit, diferenţele specifice de natură, de structură şi de funcţie, chiar la nivelul celor mai puţin perceptibile diferenţieri între o nuanţă şi alta.

Spre deosebire de pictorii luminii, la Andreescu operează aceste diferenţieri, în primul rând, în planul culorii. Faţă de pictura practicată în vremea lui de impresionişti, pictură în care lumina dizolvă formele reprezentării, cea a lui Andreescu se recomandă tocmai prin caracterul static, «îngheţat» al formelor sale. Criticul care a folosit de curând acest termen 45 a înţeles, desigur, prin aceasta expresia pietrificată a materiei din pictura lui Andreescu. Iluzia materială este desăvârşită, obiectele sunt exprimate cu precizie în raport cu distanţa, cu toate atributele caracteristice materiei fiecăruia, şi, totuşi, dincolo de sugestia «realităţii» lor figurale, le percepem în acelaşi timp şi ca pe nişte «solide», alcătuite dintr-o materie proprie, independentă de datul real.

Alături de posibilitatea de a sugera materia «reală», şi dincolo de aceasta, de a se oferi ochiului, în ipostază de materie «picturală» – expresie nemijlocită a însăşi individualităţii ar



tistului – culoarea în pictura lui Andreescu mai posedă o proprietate: aceea de sugerare a spaţiului.

Pentru a înţelege stadiul la care au ajuns mijloacele de exprimare a spaţiului prin culoare la Andreescu este necesar să reamintim felul în care această problemă a fost rezolvată în pictura veacurilor trecute. Înainte de invenţia perspectivei aeriene – în pictura bizantină, romanică sau gotică – spaţiul era figurat în termenii a doua dimensiuni, cea de-a treia fiind doar presupusă. În această concepţie, simultaneitatea timpului nu era reprezentată în mod sensibil. Acest lucru a devenit posibil abia prin invenţia perspectivei. Odată cu apariţia acestui instrument de reprezentare geometrică a spaţiului, ca modalitate a articulării sale temporale, s-a pus şi problema ca, alături de mijloacele grafice (perspectiva lineară), să se găsească şi mijloacele în măsură să facă percepută desfăşurarea în adâncime a culorii (perspectiva aeriană). Mijlocul cel mai simplu a fost temperarea culorii – respectiv, «deschiderea» ei – în funcţie de distanţă. Cu timpul, acestui prim mijloc i s-a adăugat un altul, decurgând din observaţia că, prin natura lor, unele culori au proprietatea de a părea situate

într-un plan mai apropiat, iar altele într-un plan mai depărtat. Nenumărate au fost modalităţile tehnice de a îmbogăţi, şi extinde resursele expresive cu privire la spaţiu, prin utilizarea unor diluanţi de mai mică sau mai mare fluiditate şi consistenţă, combinaţi cu o foarte largă scară de substanţe răşinoase.

Din exemplul trecutului s-au distilat unele principii cu care, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, Corot şi-a elaborat cunoscuta sa scară de valori-culori, apte să exprime cu egală eficacitate atât consistenţa materială a corpurilor, cât şi spaţiul în care ele se află dispuse la diverse distanţe. Sistemul său prezenta însă neajunsul pierderii transparenţei spaţiului şi, ca urmare, decolorarea planurilor aflate în depărtare, neajuns care nu apare, cum am mai arătat, în lucrările sale de interior, sau acolo unde avea să reprezinte un spaţiu redus.

Faţă de Corot, Andreescu dorează culoarea cu mai multă intensitate, fără a ştirbi câtuşi de puţin impresia de distanţă în care se înscriu formele, şi aceasta în condiţiile unei transparenţe absolute a spaţiului. Astfel, el realizează în mod deplin atât reprezentarea tridimensionalităţii spaţiului, cât şi unitatea simfonică a suprafeţei. În acest scop, el concepe culoarea în două ipostaze distincte, fiecare din ele având resurse expresive specifice, pe care le reuneşte, la nivelul tuşei, într-un întreg cromatic, în funcţie de cerinţele spaţiului, dar şi de obiectele „care îl populează. raţe sălbatice

Una din aceste ipostaze este cea a unui *gri absolut,* lipsit de substanţă cromatică expresivă, gri care posedă proprietatea unui *mediu spaţial,* a unui *spaţiu intern,* a unui «gol», din care lipseşte orice pigment de culoare. Pentru a căpăta substanţă, acest «gol» trebuie să primească în sânul său, în măsuri variabile, pigmentul pur al diferitelor culori. Cealaltă ipostază, opusă griului lipsit de consistenţă expresivă, este cea a culorii-substanţă, deplin saturate. La nivelul tuşei, aceste două entităţi de expresie distincte ajung în actul pictării a fi combinate într-un număr de trepte ce corespund necesităţilor de

reprezentare în adâncime a diferitelor planuri şi forme înscrise în spaţiu.

În constituţia internă a materiei picturale a lui Andreescu deosebim, aşadar, două entităţi expresive cu funcţii diferite: una, modelatoare, cu funcţie de «conţinător spaţial», şi alta, a substanţei înseşi, cu funcţie de «conţinut substanţial», furnizată de pigmentul oricărei culori cu care este umplut, în diferite grade de concentraţie, «golul» spaţial. Felul diferit de dotare cu pigment colorat al acelui gri «nesubstanţial» furnizează pictorului posibilitatea obţinerii unei game variate de densităţi cromatice, de la preponderenţa maximă a griului colorat (colorat numai pentru retină, căci în realitate el apare astfel numai raportat la alte culori) până la preponderenţa maximă a culorii «pure» (cu observaţia că şi aici impresia de maximă intensitate pigmentară este de fapt efectul unui raport de culori în diferite grade de concentrare). Stabilind astfel de relaţii, Andreescu obţine, numai din culoare, expresia unei desăvârşite imaterialităţi a spaţiului, ceea ce face posibilă păstrarea intensităţii culorii în toate ipostazele ei, de la griul abia colorat la culoarea egal de «pură» şi de intensă, atât în planurile apropiate, cât şi în cele depărtate.

Această operaţie comportă un punct critic, care constituie maximum posibil de intensitate a culorii în coordonatele reprezentării sensibile a tridimensionalităţii spaţiului. Nerespectarea acestui punct critic duce fie la prăbuşirea unităţii simfonice a suprafeţei în golul spaţial tridimensional, fie la \ contracţia spaţiului tridimensional până la abolirea acestuia.

Datorită calităţilor sale artistice native, Andreescu a sesizat / de timpuriu existenţa unui asemenea punct critic şi a ştiut întotdeauna să se oprească la gradul maxim de intensitate *substanţială* a culorii şi la gradul minim al posibilităţilor ei de expresie *spaţială*. Aşa se face că pictura lui ne dă impresia unei maxime intensităţi cromatice, atât în domeniul griurilor colorate, cât şi în acela al culorii «pure».

Pentru a înţelege locul pe care Andreescu îl ocupă în problema posibilităţilor de exprimare a spaţiului prin culoare, vom lua două exemple opuse: Corot şi Van Gogh. În pictura primului se vădeşte preponderenţa expresiei *spaţiale* a culorii, în timp ce în cea a lui Van Gogh predomină expresia *substanţială* a culorii. Astfel, în pictura ulterioară fazei olandeze şi pariziene a acestuia din urmă, sugestia de adâncime este dată numai de grafismul figuraţiei, singurul care mai pune încă în lucru – chiar dacă mult amendate – principiile perspectivei renascentiste. Culoarea însă, la el, a încetat să mai sugereze spaţiul prin tehnica modelării, ea fiind folosită exclusiv pentru funcţia expresiei ei polifonice.

Pictura lui Andreescu se plasează între aceste extreme ale cromatismului veacului al XIX-lea. Este vorba de o pictură la care participă două modalităţi expresive de sens contrar: una bazată pe sugestia unui spaţiu tridimensional şi alta în care acest spaţiu tridimensional este contracarat de unitatea desăvârşită a suprafeţei cromatice. Cu ajutorul griului, Andreescu situează culoarea în spaţiu la distanţa dorită, indiferent de identitatea ei expresivă (de roşu, galben, verde etc.), fără a-i ştirbi prin aceasta plenitudinea, griul rămânând ascuns în constituţia acesteia. În acest echilibru de solstiţiu, pictura sa este în acelaşi timp clasică şi «expresionistă», tradiţionalistă şi modernă, cu adânci legături în trecutul picturii, dar şi cu punţi aruncate spre viitor. În aceasta ni se pare că stă o parte însemnată din semnificaţia operei picturale a lui Andreescu în concertul expresiei plastice a vremii sale.

«Expresionismul» lui Andreescu, la care se referea nu de mult Ion Frunzetti 46, rezultă de fapt din modul cum este constituită materia cromatică a picturii sale. Spaţiul interior al griului, elementul de bază al operei andreesciene cuprinde tensiuni ale unor culori de natură contrară, pe care pictorul le constrânge să se combine şi să coabiteze în cuprinsul aceluiaşi spaţiu interior al structurii culorii. Acestei constituţii tensionale

fundamentale i se adaugă resurse armonice corespunzătoare, respectiv cele care, în domeniul structurării tonale a universului său cromatic rezultă din punerea în ecuaţie a unui mod muzical «minor». De predilecţie armoniile picturii sale sunt «reci», «descendente», «sensibile», armonii realizate ca modalităţi diferite în cheia de verde-portocaliu-violet. Chiar armoniile de roşu-galben-albastru (gama majoră), nu sunt decât expresii complexe ale gamei «minore» (verde-portocaliu-violet). În constituţia roşului din *Broboada roşie*, de pildă, a albastrului din *Model costumat în albastru*, sau a galbenului alterat din *Treierat*, devine uşor perceptibilă, la o privire mai atentă, acţiunea subterană a unor combinaţii interne de verdeportocaliu-violet.

Prin *culoare* nu se înţelege la Andreescu domeniul exclusiv al culorii aşa-zis «pure», intense, apropiată de cele şase culori de bază, de maxima lor intensitate de expresie fizică, aşa cum ies ele din tub. Andreescu foloseşte rar asemenea domenii extreme ale expresivităţii culorii, şi chiar atunci când o face, culoarea «pură» este la el întotdeauna integrată unor factori de mediu, având drept rezultat un oarecare grad de alterare a ei. Această «integrare în mediu» este poate cauza audienţei de care pictura lui Andreescu s-a bucurat întotdeauna în rândul amatorilor de artă aflaţi pe toate treptele înţelegerii, a rezonanţei directe pe care a găsit-o încă de la începuturile sale în sensibilitatea privitorului, ceea ce nu se întâmplă, în genere, cu pictorii culorii neelaborate, necombustionate de trecerea ei prin sensibilitatea artistului.

Domeniul reprezentativ al cromaticii andreesciene este, aşa cum aminteam, cel al griurilor colorate. Tonalitatea de ansamblu – mai bine zis, de fond – a picturii sale se află situată spre extremitatea «pală» a constituţiei culorii, cea care se apropie de griul extrem, acolo unde cele şase entităţi calitative ale culorilor de bază abia încep să se diferenţieze, să devină perceptibile. Acesta este tocmai domeniul în care pictura lui Andreescu excelează, domeniu în care distanţa dintre cei doi poli extremi: «pur»

– «alterat» este foarte mare, ceea ce a creat artistului imense posibilităţi de extindere a expresiei cromatice. Care sunt mijloacele prin care Andreescu a reuşit să dea griurilor sale colorate tensiunea celei mai intense culori «pure», cum a reuşit apoi ca aceste griuri, extrem de diferenţiate, să fie în acelaşi timp egal de strălucitoare şi de intense, iată câteva din miracolele picturii sale, prin care artistul pare a fi dat fiinţă, în gradul cel mai înalt cu putinţă, unor străduinţe care de veacuri au constituit visul şi piatra de încercare a oricărui mânuitor al penelului.

Cele două categorii formative ale expresiei cromatice andreesciene (constituţia tensională spaţio-substanţială a culorii şi modalităţile armonice descendente, «minore»), sunt completate, aşadar, de resursele unei a treia dimensiuni expresive: cea a polarităţii «pur» – «alterat». Aceşti doi termeni trebuie luaţi într-un sens mai mult sau mai puţin convenţional, ca operând numai în anumite circumstanţe. Dacă pictori ca Gauguin sau Van Gogh au folosit în tablourile lor culori pure, Andreescu, din motivele arătate mai înainte, nu ajunge nicicând în pictura lui la asemenea puncte de intensitate. Noi vom lua termenul de culoare «pură» în sensul în care poate fi aplicat la orice fel de pictură, dar care, cu privire la cea a lui Andreescu, este singura şi cea mai adecvată modalitate de înţelegere a artei sale. Este vorba de acea culoare «pură» care numai raportată la o culoare «tulbure», «alterată», de maximă complexitate, are aparenţa unei maxime limpidităţi şi simplităţi structurale. Întreaga sa pictură este expresia punerii în lucru, pe lângă cele două categorii formative la care ne-am referit mai înainte, şi a acestei a treia dimensiuni expresive.

Nu vrem să spunem că Andreescu ar fi «inventat» categoriile amintite. Ele sunt de fiecare dată invenţia personală a oricărui artist autentic, iar acţiunea lor poate fi urmărită în modalităţi infinit variate, de-a lungul întregii picturi de şevalet, de la Velázquez la Matisse. Chiar într-un tablou ca *Bărci la Saintes Maries* de Van Gogh este uşor să urmărim expresia de puritate a albastrului cerului şi al

apei în raport cu gradul de alterare a culorii nisipului. Cu atât mai mult întâlnim aceste categorii într-o pictură ca cea a lui Andreescu, în care expresia spaţială şi substanţială a culorii se află în echilibru, pictură în care polaritatea «pur» – «alterat» devine unul din elementele expresive de bază atât pentru potenţarea maximă a diferenţei dintre limpezimea şi gradul de alterare a diferitelor localităţi figurale, cât şi pentru sublinierea expresiei de «adevăr» a artei sale.

La adăpostul unei aparenţe formale clasice, pictura lui Andreescu posedă astfel o serie de caractere moderne, dintre care cele mai importante ni se par a fi cele în legătură cu culoarea. În compoziţia cromatică a pânzelor sale demnă de subliniat e clara identitate spectrală a fiecărei culori în parte, în contrast cu Grigorescu, în a cărui viziune culoarea se subordonează luminii, la Andreescu rolul culorii este precumpănitor, chiar atunci când tema aleasă îi pune artistului problema rezolvării unei compoziţii în ipostazele «neutre» ale culorii, lipsite de aşa-numita lor «puritate». Astfel, în *Stâncile de la Apremont,* pânză realizată prin intermediul unor variaţii de griuri colorate, fără reperul unei localităţi de culoare cu identitate spectrală clar formulată (roşul unei broboade roşie, albastrul unui cer, verdele unui frunziş, de exemplu), aceste griuri sunt, prin alcătuirea lor, «colorate», reductibile întotdeauna la gama lor de origine. Ele nu sunt lăsate niciodată să floteze în derivă, în zona neidentificabilă a vreunui «no man's land» cromatic, aşa cum se întâmplă frecvent în pictura postrenascentistă, unde avem impresia că strădania pictorului a fost tocmai aceea de a şterge orice urmă a vreunei apartenenţe a griurilor la o familie identificabilă de culori de bază. Aceasta îl deosebeşte (în raport cu tradiţia clasică) pe Andreescu de mai «modernul» – în desen – Grigorescu, în pictura căruia pe primul plan se află «valorile», incidental şi nestructural colorate. El se situează, în ceea ce priveşte folosirea resurselor culorii ca mijloc de exprimare plastică, între două epoci, cea a trecutului şi cea a epocii moderne,

în care pictura sa se integrează totuşi, în ciuda formei sale de sorginte mai curând clasică.

Am amintit mai înainte că încă de la Buzău preocuparea pentru individualizarea formelor este lăsată de Andreescu pe planul al doilea, atât prin atenuarea voită, am zice, principială, a contrastelor de umbră-lumină (câteodată chiar prin abolirea totală a umbrei), cât şi prin lipsa oricărei sublinieri arbitrare a plasticităţii formelor cu ajutorul liniilor unui eventual desen, chiar prin culoare. Ceea ce pare că urmăreşte Andreescu în aceste lucrări (şi ceea ce constituia încă de pe atunci evidenta sa originalitate) reprezintă un gen de plasticitate, rezultată însă nu din desen, ci din *structurarea culorii în raporturi apropiate de culori specifice* şi, în acelaşi timp, din a conferi fiecărei localităţi de culoare rolul unui termen dintr-un raport «muzical» faţă de culorile învecinate. Într-o lucrare ca *Ulcică cu flori* de la Galeria naţională, lucrare la care ne-am referit în repetate rânduri, această concepţie este condusă la un grad de realizare ce nu va fi depăşit în claritatերici în cele mai bune ceasuri de mai târziu, atunci când, stimulat de exemple ilustre ale trecutului, îşi va încerca puterile în cuprinsul unor teme mai dificile şi mai complexe.

Deşi aparent tradiţională ca formă, pictura lui Andreescu reprezintă o priză atemporală în artă, în sensul plasării ei într-un punct în care «modernul» – ca şi entitatea luminii în pictura orientală – face parte din structura ei cea mai intimă, fără a i se pune în evidenţă fenomenologia. *Timpul,* în pictura lui Andreescu, se include în acea mare unitate imuabilă care este, totodată, cea a lui de demult şi cea a viitorului, adică forma actuală a perenităţii. Această atemporalitate a artei sale o atestă azi şi faptul că spiritele cele mai ataşate ideii de avangardă în artă nu se pot sustrage interesului pentru pictura lui Andreescu. În faţa ei, acestea se află descumpănite, deoarece nu-şi pot explica, mai ales din perspectiva actuală, cum o creaţie pe care o găsesc revolută, din punctul de vedere al concepţiei formei, mai poate exercita

o atât de puternică atracţie asupra spectatorului, indiferent de poziţia pe care s-ar plasa în judecarea unei opere de artă.

Pictura lui Andreescu aparţine trecutului, dar şi viitorului, prin subtilitatea ei şi prin pluralitatea de sensuri pe care le conţine. Pe deasupra caracterelor imediate ale «stilului», ea se pretează a fi ataşată tradiţiei clasice, dar şi unor neaşteptate şi moderne investigări în lumea culorilor. În ea găsim, difuze şi integrate unei unităţi neclintite, proprii unei personalităţi puternic conturate, ecouri îndepărtat sublimate din Chardin şi din perioada italiană şi cea tardivă a lui Corot; înrudiri cu faza de început a maturităţii artistice a unui Manet, Pissarro sau chiar Van Gogh, cu interpretările cromatice ale luminii din pictura unui Cezanne; dar şi anticipări ale perioadei «albe» a lui Utrillo, sau ale picturii unui de Segonzac, unui Giorgio Morandi, sau unuia sau altuia din pictorii români actuali (aspect asupra căruia vom reveni).

Fără a suferi ascendentul unic, stânjenitor, al nici unui artist din trecut – în ciuda vizibilului său respect pentru «marea tradiţie» şi a admiraţiei sale pentru Grigorescu – fără a oferi eclectic un teren receptiv, de moale plasticitate, pentru niciun artist contemporan lui, Andreescu a ştiut să găsească o măsură justă, pe axa incoruptibilă a personalităţii sale, pentru a făuri o formă de artă reprezentativă. Pictura sa nu poate fi o lecţie, nici măcar un exemplu – fund vorba de creaţie – dar poate fi o mostră sugestivă cu privire la neîncetatele combinări şi posibilităţi de a fi personal şi autentic în artă. Ea ne dăruieşte speranţa că oricâte expresii artistice inedite ar mai apare, în artă rămâne totuşi loc pentru mereu şi mereu alte întruchipări personale, libere atât faţă de apăsarea vătămătoare a trecutului, cât şi de prejudecata unei «modernităţi» cu orice preţ.

III. Posteritatea artistică a lui Andreescu

Este greu de apreciat, numai pe baza lucrărilor executate în timpul şederii lui la Paris, unde l-ar fi condus pe Andreescu propriile căutări în domeniul picturii, dacă

ar fi avut răgazul să lucreze mai mult decât cei trei ani pe care-i mai avea de trăit după sosirea lui în capitala Franţei. Bazaţi pe exemplul lui Grigorescu, cât şi pe cel al pictorilor care I-au urmat, putem însă presupune că nici Andreescu nu s-ar fi angajat pe calea investigărilor de ordin formal iniţiate de impresionişti. Există mai mulţi factori care pledează în favoarea unei atari presupuneri. Mai întâi conştiinţa – chiar dacă difuză, puternică, totuşi, la cei mai reprezentativi dintre pictorii români care i-au urmat lui Grigorescu şi Andreescu – de a face parte dintr-o altă sferă de cultură, cu alte coordonate şi alte idealuri spirituale şi culturale. Era vorba, aşadar, în primul rând, de o diferenţă de «conţinut» a sensibilităţii, de o diferenţă de mesaj artistic. Realităţile din ţara lor nu ajunseseră a fi identice cu cele care erau atunci la ordinea zilei la Paris. Artiştii francezi îşi puteau permite să problematizeze arta, dar pentru Grigorescu şi Andreescu o astfel de atitudine cu privire la artă le-ar fi părut, desigur, total nepotrivită în raport cu problemele ce confruntau în acel moment societatea şi cultura românească. Se pare că singura lor dorinţă a fost aceea de-a se forma ca artişti, de-a se desăvârşi profesional după exemplul celor mai serioşi pictori cu a căror artă simţeau afinităţi, pentru ca, întorşi acasă, să poată dota cultura ţării lor cu o temelie solidă şi sigură. Nu trebuie să se uite, de asemenea, că ambii artişti – în special Andreescu – nu ajunseseră la Paris prin propriile lor mijloace materiale, ci că erau stipendiaţi de persoane sau instituţii în faţa cărora trebuiau să-şi justifice oricând activitatea prin opere prezentând cele mai bune garanţii de seriozitate.

Poate că în loc de a căuta motivări plauzibile de ordin conjunctural ar fi mai rodnic să ne mărginim a vedea cauza acestei rezerve în propria lor structură sufletească şi spirituală, în gradul de «intelectualizare» a gândirii lor artistice. Se ştie că intelectualismul, adică trăirea realităţii în mod preponderent în planul ideii, predispune gândirea – în cazul de faţă, cea artistică – la proiectarea ei în domeniul ipoteticului, al speculativului. Dotaţi cu o

structură sufletească şi spirituală configurată mai curând pe actul de *a crede,* decât pe modern sceptica şi caracteristic citadina deprindere de *a presupune,* Grigorescu şi Andreescu vor fi găsit că drumul pe care se angaja în acel moment pictura impresionistă era de natură să deplaseze posibilităţile lor de exprimare spre nişte zone ale limbajului plastic în măsură să-i înstrăineze atât de conţinutul sensibilităţii lor, de consonanţa acesteia cu mediul din care proveneau, cât şi de idealurile lor naţionale. Aşa se explică poate faptul că, deşi ei înşişi se opriseră – aşa cum am văzut – asupra unora dintre experienţele impresioniste, ei n-au aderat totuşi în mod deplin şi definitiv la estetica impresionistă. Nu e cu putinţă ca ei, în calitate de artişti, să nu-şi fi dat seama de importanţa şi de valoarea descoperirilor de ordin formal ce aveau loc în acel moment în capitala Franţei. Numai că, oricât de ispititoare, acestea au rămas străine structurii lor spirituale şi artistice, Grigorescu şi Andreescu preferând să folosească procedee mai puţin libere de amintirea tradiţiei, dar mai conforme cu modul lor de a simţi şi cu gradul lor de disponibilitate intelectuală.

Mai mult decât această disponibilitate, cu un caracter poate mai puţin speculativ, propria structură sufletească a celor doi artişti români, aflată – am zice – mai aproape de domeniul «conţinutului» decât de cel al «formei», pare să fi avut în acest sens un cuvânt hotărâtor în opţiunea lor artistică. Nu ştim dacă picturii franceze îi sunt mai aproape preocupările pentru formă decât picturii altor popoare. Aceasta ar explica, poate, drumul pe care s-a angajat arta franceză în ultima sută de ani, şi, dincolo de această epocă, a artei franceze de totdeauna. În ceea ce priveşte însă pictura românească, ea a manifestat – până foarte curând – un ataşament funciar faţă de determinantele condiţiei agrare a omului, într-un fel de legitimare a modului de existenţă condiţionat de factori geografici, sociali şi morali specifici, ce au condus la o axare epistemologică mai curând pe coordonatele etice ale conţinutului, decât pe cele estetice ale formei. Această

axare nu a însemnat câtuşi de puţin o nesocotire a problemelor formale, ci numai subordonarea acestora unui conţinut spiritual, necesitatea lăuntrică imperioasă de a face din ele nu un scop în sine, ci mijlocul cel mai adecvat pentru exprimarea acestui conţinut.

Aşadar, în timp ce pictura franceză din ultimele decade ale veacului trecut începea să manifeste un interes tot mai marcat pentru aspectele formale ale picturii, întemeietorii picturii moderne româneşti, Grigorescu şi Andreescu, răspunzând şi ei – în felul lor – la solicitările momentului artistic european, par a fi dat mai degrabă curs unui impuls interior ineluctabil de a exprima în modul cel mai fidel posibil, prin mijloace strict plastice, un conţinut specific ariei de cultură din care făceau parte. În felul acesta, artiştii francezi vor evolua pe o coordonată orizontală, de extindere a cuceririlor tehnice şi estetice ale picturii, prin părăsirea – parţială, la început, definitivă mai apoi – a procedeelor tradiţionale, spre deosebire de artiştii români care vor fi atraşi mai mult de adâncirea cunoştinţelor picturale în vederea obţinerii *calităţii,* adică de o mişcare pe o coordonată verticală.

În lucrările maeştrilor impresionişti, diferenţa de *calitate* faţă de trecut nu este *încă* sesizabilă, decât poate numai în sensul unei execuţii mai puţin elaborate, mai spontane şi mai rapide. Drumul deschis însă de ei s-a adâncit continuu în ultima sută de ani, elaborarea lentă cedând tot mai mult locul unor experimente plastice, valabile pentru timpul strict necesar verificării unor idei interpretative – pe cât posibil, inedite – care să dea artei chiar şi numai iluzia noutăţii.

Faţă de continua şi rapida evoluţie a picturii iniţiate de impresionişti, Grigorescu şi Andreescu s-au străduit să se afirme, cât mai deplin, în planul uneia şi aceleiaşi concepţii, e care au socotit-o suficientă pentru ceea ce au avut ei de spus. Ei se comportau astfel ca nişte componişti care folosesc o compoziţie la Tormă căreia nu au adăugat nimic, dar căreia îi sporesc expresia prin elemente de conţinut în ordinea profunzimii trăirii. La ei interesul

pentru formă s-a limitat la preocuparea pentru desăvârşirea operei lor, ceea ce i-a dus la un mare grad de spiritualizare a materiei picturale pe care au folosit-o. În această spiritualizare, ca rezultat al unei continue rafinări a mijloacelor materiale de exprimare, vedem aportul considerabil al pictorilor noştri, începând cu Grigorescu şi Andreescu şi continuând cu Luchian şi cu cei de după el, la arta unei epoci care începea să piardă interesul pentru ceea ce s-a convenit a se numi, cu un termen oarecum vag, «realizarea» operei de artă, altfel zis, *calitatea* ei artistică.

Pe temeiul *calităţii,* pictura lui Andreescu nu a încetat să exercite, din momentul apariţiei sale, o irezistibilă atracţie asupra pictorilor români care i-au urmat. În mod obişnuit, influenţa unui artist este judecată în măsura în care acesta marchează, într-un fel sau altul, viziunea şi concepţia artistică a altor artişti, contemporani sau ulteriori. Mai puţin izbitoare, dar prin aceasta nu mai puţin profundă, este înrâurirea pe care opera lui Andreescu, de pildă, a avut-o, într-o măsură mai mare sau mai mică, asupra celor mai de seamă reprezentanţi ai picturii moderne româneşti. Fie că este vorba de artişti care se revendică în mod explicit de la exemplul andreescian, fie că ne aflăm în prezenţa altora, mult mai numeroşi, asupra cărora arta lui Andreescu s-a răsfrânt mai puţin direct – ca simplu reper calitativ – opera acestui artist ni se pare a fi una dintre cele care au solicitat în gradul cel mai înalt conştiinţele pictorilor români de după el.

În posteritatea lui Andreescu nu este greu să descifrăm momente de mai superficială sau de mai profundă înrâurire asupra vieţii artistice din ţara noastră. Astfel, generaţia lui Andreescu şi cea imediat următoare au continuat să se afle, după cum se ştie, sub ascendenţa directă a picturii maestrului de la Câmpina. Însă poate n-am exagera dacă am discerne, chiar în opera acestuia, unele ecouri andreesciene. Ne gândim la lucrări ca *Fata hangiului* (Galeria naţională), *Ciobănaş cu oi în peisaj* (Muzeul de artă din Constanţa), *Târg* (Muzeul de artă din

Arad), sau *Cap de fată* (Muzeul de artă din Craiova), în care ni se pare că surprindem o mai accentuată luare în considerare a structurii formei şi a culorii, decât ne obişnuise Grigorescu în alte tablouri ale sale.

De la apariţia lui Luchian pe firmanentul artei româneşti şi până la cel de al doilea război mondial, influenţa lui Grigorescu a început să pălească, în pofida faptului că pentru publicul larg el a rămas, până azi, maestrul necontestat al şcolii româneşti de pictură modernă. Multe din personalităţile artistice care au reprezentat momentele de vârf ale artei româneşti interbelice au continuat să trăiască, timp de câteva decenii, sub influenţa picturii lui Luchian. Trebuie totuşi să remarcăm că, atât pe timpul primatului artistic al lui Grigorescu, cât şi în perioada interbelică, în care numele cel mai des invocat era cel al lui Luchian, iar arta lui Andreescu părea să ispitească în mai mică măsură forţele creatoare din ţara noastră, cei mai de seamă pictori români au susţinut întotdeauna exemplaritatea operei andreesciene. Într-o vreme când pentru mulţi Nicolae Grigorescu mai întruchipa încă personalitatea cea mai proeminentă a artei româneşti, un pictor ca Jean Al. Steriadi a contribuit în mare măsură la impunerea, pe plan naţional, a picturii lui Andreescu. împreună cu alţi pictori sau importanţi istorici de artă din generaţia sa (G. Oprescu, Al. Busuioceanu), Jean Al. Steriadi – cu autoritatea practicianului inteligent şi lucid care a fost – s-a referit, nu în puţine împrejurări, la valoarea excepţională a creaţiei andreesciene.

Ecouri mai mult sau mai puţin distincte din pictura lui Andreescu sunt sesizabile în pictura unui Petraşcu, a unui Ressu sau a unui Iser. Aşa cum reiese dintr-un articol publicat numai sub formă de fragmente, Lucian Grigorescu a nutrit şi el o mare admiraţie şi a avut o mare înţelegere pentru arta lui Andreescu, lucru ce apare cu destulă evidenţă chiar şi din producţia sa artistică din jurul anilor 1924 – 1928, atunci când pictura lui se afla şi sub semnul constructivismului lui Derain. Faptul că prezenta afinităţi

tu pictura robustă, jziguros construită, a lui Derain, este de natură să lămurească – într-o oarecare măsură – motivele pentru care Lucian Grigorescu considera pictura lui Andreescu drept «o perfecţiune», ea fiind «înainte de toate construcţie, ritm, plasticitate» 47. De asemenea, în ciuda diferenţelor de scriitură şi de înţelegere a rolului *materiei* în economia tabloului, chiar şi la Pallady răzbate ceva din spiritul picturii lui Andreescu. «În perioada peisajelor sale de la Bucium, în acele peisaje cu dealuri moldoveneşti unduioase *l... I* se simte vădit lecţia lui Andreescu, dragostea lui pentru o anume gamă scăzută, patosul şi calitatea gris-urilor, o anume melancolie, înţelegerea spaţiului şi a figurării spaţiului, înţelegerea primordială că fiecare obiect este vid pentru alt obiect, că formele trăiesc şi se scaldă în spaţiu, lecţie atât de magistral demonstrată de Corot, pe ale cărui urme Andreescu umblase la Barbizon şi ale cărui lecţii le sesizase desigur» 48.

Cu toate aceste referiri la arta lui Andreescu, pictorii din perioada interbelică pierduseră, totuşi, contactul direct cu marea lecţie de austeritate pe care a reprezentat-o creaţia andreesciană. Cu excepţia lui Pallady sau a lui Ressu, prea puţin dispuşi a se lăsa pradă farmecului insidios al aparenţelor cromatice, pictorii români din aceasta epocă şi-au îndreptat cu precădere eforturile în explorarea resurselor expresive-ale culorii la maximum saturate. Au privit, aşadar, cu mai mult interes spre Luchian decât spre Andreescu, cu toate că o orientare către orizontul andreescian prindea a miji la unii dintre tinerii care apucaseră să expună puţin înaintea celui de-al doilea război mondial: Ion Ţuculescu (lucrările din Grecia), Gheorghe Ionescu, Al. Tipoia, sau la cei care abia se formau, din punct de vedere profesional, în acea vreme: Pavel Codiţă, Paul Gherasim, Afane Teodoreanu etc.

Poate, în parte, şi datorită expoziţiei din anul 1950, care reunea cel mai larg ansamblu de opere importante prezentate până atunci, numele lui Andreescu avea să fie invocat cu tărie, ca un geniu tutelar al creaţiei româneşti, abia la începutul deceniului al cincilea, în lucrările unora

dintre tinerii care încă de pe atunci începuseră a constitui promisiunile cele mai autentice ale picturii româneşti actuale. Prezenţa lui Andreescu în conştiinţa plastică a momentului avea să se concretizeze cu prilejul expoziţiei organizate în primăvara anului 1953, expoziţie în cuprinsul căreia se făcea simţită prezenţa lui Andreescu în tablourile unor tineri ca: Pavel Codiţă, Ion Biţan, Paul Gherasim, Virgil Almăşan, Florin Niculiu, Constantin Crăciun, Gheorghe Iacob, Ştefan Sevastre, Ion Mărgărit, Mircea Ionescu, Afane Teodoreanu, şi în cele ale mai vârstnicilor: Dimitrie Gheaţă, Al. Ţipoia, Gheorghe Ionescu.

Polarizarea interesului tinerilor artişti pentru pictura lui Andreescu a reprezentat în acelaşi timp şi primul semnal de alarmă împotriva postimpresionismului epigonic, cu întregul său cortegiu de «efecte» cromatice facile. În urma lui Luchian, generaţii întregi de pictori români trăiseră cu intensitate – unii dintre ei la un foarte înalt grad de realizare artistică – mirajul culorilor. În ochii lucizi ai tinerilor celui de al cincilea deceniu, căile de traducere a «senzaţiei» numai prin culoare li se va fi părut, probabil, epuizate. Spunem, probabil, deoarece niciunul dintre ei nu şi-a formulat la vremea respectivă poziţia în mod explicit. Retrospectiv, putem însă presupune că, purtători ai unui nou mesaj social, uman şi artistic, ei au reacţionat, chiar dacă numai instinctiv, în modul cel mai adecvat.

Realismul tematic cerut de noile condiţii de viaţă nu mai putea fi susţinut în mod eficient prin academismul naturalist, practicat în acel moment de unii dintre pictorii conformişti. Nu ni se pare lipsit de semnificaţie faptul că în acel moment, când mai mult ca oricând era nevoie de austeritate şi de rigoare, n-a mai fost invocat nici numele lui Grigorescu şi nici chiar cel al lui Luchian, ci ca un fel de chemare la ordine – cel al lui Andreescu. Deşi cei mai mulţi dintre tinerii de atunci au evoluat mai târziu pe traiectorii diferite, adeseori divergente, aproape toţi au păstrat în comun până azi trăsătura care i-a unit într-o anumită perioadă a activităţii lor: respectul pentru *calitatea*

lucrului executat, domeniu în care numele lui Andreescu nu va înceta niciodată să ne apară ca unul dintre cele mai înalte puncte de referinţă.

Exemplul din acel moment a artei lui Andreescu a fost, poate, treapta necesară care a permis reluarea legăturilor într-o nouă perspectivă – cu cealaltă expresie întregitoare a identităţii plastice româneşti: cea a colorismului, având drept cap de serie pictura lui Luchian. Este vorba de pleiada următoare de artişti formaţi sub puterea exemplului colorismului modern al lui Alexandru Ciucurencu. De acum înainte, mulţi dintre pictori vor valorifica – evident, nu în mod direct, ci mai mult ca un reper de integritate şi exigenţă profesională – fie lecţia lui Luchian, exprimată în arta lui Ciucurencu şi a tinerilor grupaţi în jurul lui, fie pe cea a lui Andreescu, de amintirea căreia se leagă poate şi unul din aspectele picturii lui Corneliu Baba şi a elevilor săi. Cele două filoane principale, îmbogăţite adesea prin elemente provenind din bogatul rezervor al tradiţiei artistice autohtone, continuă să trăiască şi să se dezvolte sub mereu alte ipostaze, la ele adăugându-se, în mod firesc, sugestii provenind din alte zone ale căutărilor plastice europene şi extra-europene. În ciuda marii sale diversităţi, o trăsătură a rămas până acum relativ constantă în peisajul artistic românesc: grija pentru *calitate*, însuşire atât de magistral susţinută în pictura lui Andreescu, dar care îi asigură şi şcolii de pictură românească de după el un loc aparte în ansamblul picturii europene.

La acest artist, nu mai e vorba de desen şi de culoare, de corectitudine şi energie, de sinceritate şi adevăr, ci e vorba de intuiţia de geniu pe care numai artiştii excepţionali o pot avea.

BARBU DELAVRANCEA

Temperamentul său se iveşte covârşitor de la primele încercări, ca şi sobrietatea şi voinţa sa de meşteşug. E un artist în adevăr excepţional, a cărui artă, născută din mari dificultăţi, avea să reflecte permanent resursele uimitoare ale unei sensibilităţi

din cele mai autentice.

AL. BUSUIOCEANU

Pare că Andreescu rămâne puţin dincoace de îndrăznelile care îl înconjoară, dar el este mai aproape de realitate. Azi ne dăm seama că se întâlneşte cu pictori mai moderni. De pildă, cel mai frumos peisaj al său din această epocă, *Barbizon sub zăpadă,* **pare să anticipeze cel mai bun Utrillo.**

JACQUES LASSAIGNE

Andreescu mânuieşte culorile de pe paletă cu o uimitoare ştiinţă... El a gândit şi gândirea lui s-a soldat cu o contribuţie rară la «edificiul picturii». Sursa acestei contribuţii este calitatea de pictor care construieşte de o manieră ce depăşeşte tot ceea ce noi înţelegem prin construcţie.

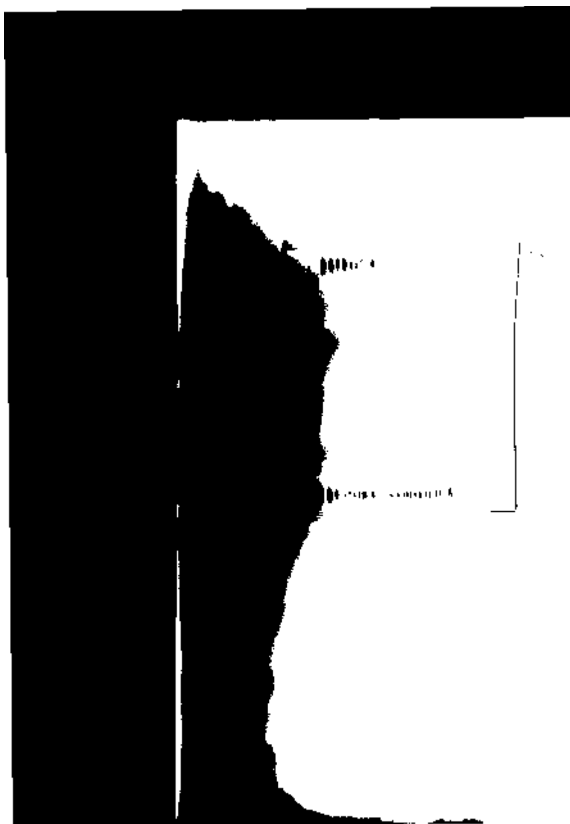
LUCIAN GRIGORESCU

Acolo unde impresioniştii se mulţumeau să vadă şi să-şi bucure ochiul, el se străduia să descopere sensuri şi să creeze analogii... Andreescu nu căuta doar armonia de forme şi jocuri subtile de colorit, ci echivalenţele unei stări sufleteşti pătrunsă de meditaţia profundă asupra lumii şi lucrurilor.

RADU BOGDAN

...Andreescu regăseşte dimensiunea filosofică cea mai constantă din toată cultura românească dintotdeauna. Dacă la ea ajungem prin simbolurile lui pur vizuale, cum în poezia lui Eminescu ajungem prin sugestia muzicală de obicei, aceasta nu dovedeşte, o dată mai mult, decât că am avut pe lângă rapsozi cu penelul şi un poet filosof.

ION FRUNZETTI



INTRODUCERE ÎN ESTETICA INDUSTRIALĂ



INTRODUCERE

Estetica industrială („industrial design”) nu numai că a ieşit din stadiul anonimatului sau al subestimării, dar se impune în societatea contemporană ca una din disciplinele cu o largă aplicabilitate. Ea are implicaţii majore atât pe planul perfecţionării caracteristicilor obiectului tehnic, sau ale mediului de producţie, cât şi pe planul spiritualităţii omului modern, ca una din căile ce contribuie la satisfacerea cerinţelor de frumos în întreaga viaţă cotidiană.

Mai mult decât oricând în trecut, mediul „artificial”. În care omul munceşte, trăieşte, îşi desfăşoară viaţa personală, reprezintă un factor fundamental în formarea gustului estetic pozitiv al populaţiei. Noi, generaţiile de azi, nu putem concepe viaţa în afara feluritelor produse ale industriei: strungul, locomotiva Diesel sau tabloul de comandă, televizorul, maşina de spălat sau frigiderul, lampa, ustensilele de birou sau mobilierul, şi acestea reprezintă infinit de puţin din atât de obişnuita noastră ambianţă zilnică. A devenit firesc să vedem, să concepem, „frumosul” nu numai în ceea ce ne oferă creatorul de artă, ci să dorim arzător ca şi obiectul tehnic – furnizat de industrie –, să ne satisfacă în egală măsură cerinţele estetice, să fie prin modul în care-şi exercită funcţiile şi prin plăcerea ce ne-o produce cât mai aproape de ceea ce ne oferă opera de artă autentică. Toate acestea fac lesne de înţeles de ce teoria estetică contemporană îşi lărgeşte sfera, dovedindu-se şi mai întemeiată opinia după care aria „esteticului” nu poate fi identificată cu cea a „artisticului”, tot astfel cum aria esteticii nu poate fi redusă la o teorie a artei. Dar în acest cadru evident mai larg, obiect al unei teorii estetice, esteticul din domeniul extraartistic.

mai ales din cel al creaţiei umane în industrie – ocupă o poziţie importantă, ce nu poate fi în niciun caz ignorată.

Estetica industrială („industrial design”) este o disciplină care şi-a cucerit deja şi îşi consolidează o poziţie de sine stătătoare fără a fi un simplu adaos la teoria estetică generală. Estetica industrială nu este în exclusivitate o disciplină teoretică. Ea este în egală măsură

teorie şi practică, generalizare şi creaţie materială conform unor principii şi metode specifice. Într-un sens cotidian, prin estetica industrială se înţelege, de regulă, acel proces de creaţie a unor obiecte tehnice cu calităţi tehnico-economice şi formale superioare, deci a unor obiecte care să satisfacă deopotrivă cerinţe utilitare, de a fi cât mai adecvate destinaţiei lor, cât şi cerinţe estetice – de a fi cât mai aproape de idealul şi gustul de frumos al societăţii sau colectivităţii umane respective. Esteticianul industrial este un om cu calităţi multiple, la care, de regulă, se conjugă pregătirea tehnică cu cea artistică, şi ambele cu cunoştinţe moderne pe planul psihologiei industriale (mai ales, ergonomia), a ştiinţelor economice (planificarea producţiei şi desfacerii, prospectarea pieţei etc. etc.), a sociologiei etc. Astăzi, în majoritatea ţărilor lumii economiceşte dezvoltate, estetica industrială a devenit un element central şi constant în viaţa întreprinderilor. Fie că este vorba de servicii proprii ale întreprinderilor, de birouri complexe, sau de birouri individuale – valoarea deosebită a esteticii industriale în progresul civilizaţiei industriale moderne este indubitabilă. Estetica industrială a stimulat afirmarea unui stil propriu al producţiei industriale (dincolo de fluctuaţiile aleatorii ale modei), a contribuit la modificări pozitive în gustul estetic al populaţiei, la schimbarea caracteristicilor mediului în care ne desfăşurăm viaţa.

Problema genezei acestei discipline, a confruntărilor de opinii care au creat un teren facil afirmării sale, şi însăşi istoria esteticii industriale ca atare nu fac obiectul acestei lucrări. Legătura firească a problemei cu îndelunga dispută privind raporturile între frumos şi util, atmosfera de dispute teoretice de la sfârşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru (W. Morris, J. Ruskin, M. Guyau, P. Souriau ş.a.) în jurul relaţiilor între artă şi tehnica maşinistă ar putea fireşte contribui la o mai temeinică înţelegere a chestiunii. Un deosebit interes trezeşte studiul mişcării de idei pe terenul artelor, mai ales în domeniul arhitecturii şi artelor plastice, în primele decenii ale

secolului nostru. Rolul disputelor între Muthesius şi Van de Velde, locul ocupat de mişcarea Bauhausului lui Gropius, aportul teoretic şi practic al unor eminenţi reprezentanţi ai artei moderne (F. Leger, Corbusier, Mies van der Rahe, Moholy Nagy ş.a.) este deosebit în procesul afirmării esteticii industriale. Dar abordarea acestor aspecte, de o considerabilă valoare în studiul esteticii industriale, va solicita o tratare aparte, pe care, probabil, o vom încerca mai târziu.

O problemă nu mai puţin importantă priveşte, pe de altă parte, istoria propriu-zisă a noii discipline, îndeosebi în Germania, S.U.A., Anglia perioadei antebelice, iar după război în majoritatea ţărilor economic dezvoltate, fie în occident, fie în unele ţări socialiste. Putem afirma cu certitudine că estetica industrială şi-a cucerit azi un loc important în sistemul ştiinţelor şi profesiunilor, că reprezintă o cucerire mondială valoroasă. În afara unor centre, birouri, institute şi şcoli naţionale cu o istorie mai mult sau mai puţin îndelungată, de mai bine de un deceniu funcţionează Consiliul Internaţional al Societăţilor de Estetică Industrială (I.C.S.I.D.), care cuprinde azi 46 societăţi membre din 32 de ţări şi care organizează periodic adunări generale şi congrese mondiale de estetică industrială. Semnalăm de asemenea un impresionant număr de expoziţii, concursuri, a unei largi reţele de învăţământ specializat, a unor valoroase reviste, a unor studii, tratate şi metode de o autentică valoare teoretică şi instructivă. Rezultanta directă a acestor eforturi se vădeşte cu pregnanţă în ameliorarea continuă a producţiei industriale, într-o mare exigenţă faţă de calităţile estetice ale produsului industrial, într-un evident progres la nivelul valorii estetice a cadrului material de obiecte al vieţii noastre cotidiene.

Lucrarea de faţă urmăreşte însă un alt obiectiv. Ea încearcă să răspundă la două probleme, după părerea autorului esenţiale. În primul rând, ea urmăreşte să prezinte câteva din elementele teoretice de bază ale disciplinei şi să formuleze un punct de vedere în legătură

cu obiectul acesteia. În acest context se încearcă explicarea relaţiei „estetică” – „industrie”, de unde şi raţiunea publicării lucrării într-o colecţie de estetică. În cel de-al doilea rând, ea vrea să precizeze polifuncţionalitatea esteticii industriale, şi, evident, serioasele implicaţii socio-economice ale acestei discipline. Deci, nu ne aflăm în faţa unui tratat, a unui manual de estetică industrială, şi nu dorim câtuşi de puţin să dăm răspuns la problema: cum, în ce fel, cu ce mijloace trebuie conceput un anumit obiect tehnic-industrial? Un asemenea tratat trebuie să aibă o cu totul altă înfăţişare, şi, fireşte, o altă problematică.

În societatea românească contemporană, angajată într-o politică economică activă, de afirmare a unei industrii moderne, în pas cu rapida cadenţă a înfăptuirii revoluţiei ştiinţifico-tehnice, introducerea în fluxul creaţiei industriale a specialistului în „industrial design”, a esteticianului industrial este o necesitate imperioasă şi grabnică. Cercurile specialiştilor, ale studenţilor din institutele tehnice, economice şi cu profil artistic, elevii din şcolile profesionale şi învăţământul artistic, masele de muncitori cu calificare corespunjcatoare, maiştri, ingineri şi tehnicieni, directori de întreprinderi, ca, şi un public foarte larg manifesta un interes crescând faţă de ideea esteticii industriale. Mărturii sunt numeroase. Articolele şi studiile publicate până în prezent, unele cursuri, simpozioane, expuneri etc. ca şi căutările practice, au confirmat faptul că nu puţini sunt cei interesaţi în destinele calităţii estetice a producţiei româneşti, animaţi de dorinţa de a participa la un proces de ameliorare a esteticii vieţii noastre cotidiene. Din păcate nu puţini din cei interesaţi sunt departe de a avea o imagine cât de cât autentică asupra a ceea ce este, sau vrea să fie estetica industrială. Unele din cadrele de conducere ale întreprinderilor sau ministerelor producătoare ori beneficiare socot că e vorba de o experienţă lipsită de importanţă, că ne-am afla în faţa unor eforturi nejustificate economiceşte, dimpotrivă, care ar spori nepermis costul obiectului industrial, printr-un adaos de decoraţie,

accesorii etc. Temerile lor sunt însă nejustificate, iar o întreagă experienţă mondială confirmă acest lucru. Unul din primii „designeri” ai lumii, americanul de origine franceză Raymond Loewy şi-a formulat deviza: „lucrul urât se vinde prost”. Am putea spune deci că, dimpotrivă, nejustificată economiceşte este ignorarea sau subestimarea esteticii industriale. Estetica industrială nu înseamnă a proceda la o adăugire, la „fardarea” abundentă a ridurilor unei „fete bătrâne”. Estetica industrială este înainte de toate o estetică implicată („art implique” – El. Souriau), un laborator complicat de creaţie, care presupune o corelare cât mai precisă, riguroasă a laturii formale şi cromatice a obiectului tehnic-industrial cu diversele structuri tehnice, tehnologice, materiale etc. „Frumosul industrial” apare astfel ca un instrument al satisfacerii nevoilor spiritului uman de frumos, un mijloc al impresionării plăcute şi calde a ochiului omenesc, dar, în egală măsură un factor al economiei în viaţa modernă. Ori, în speranţa că în această modestă lucrare vor fi aduse câteva puncte de sprijin pentru a înţelege mai clar locul şi importanţa acestei discipline, ne exprimăm şi nădejdea de a afla noi adepţi pentru a face ca ideea esteticii industriale să treacă dincolo de paginile unei cărţi
—în fabrici şi uzine, în institute de proiectare, în viitoare „birouri” de estetică industrială, în viaţa animată a unor tineri ce-şi vor alege profesia de estetician industrial. Fără îndoială, aceasta înseamnă a declara un război hotărât prostului gust şi arbitrarului, la tot ceea ce se produce urât şi grosolan, înseamnă a mobiliza noi eforturi pentru a ridica continuu calitatea produselor industriale. Indubitabil, aceasta va duce la o afirmare şi mai deplină a acelei determinări a umanului pe care Marx o numea „creaţia după legile frumosului”, va duce la o creştere însemnată a culturii estetice a societăţii noastre. În acest fel, alături şi împreună cu creaţia artistică, atât de familiarul nouă – produsul industrial – constituie o forţă majoră de educaţie estetică, un izvor de plăcere, satisfacţie, bucurie.

INDUSTRIE ŞI ARTĂ

Estetica industrială şi-a câştigat recunoaşterea şi preţuirea mai ales prin ceea ce practic a dat lumii industriale, prin soluţiile constructive aduse în realizarea unei largi game de obiecte tehnice, prin aportul în elaborarea unui adevărat stil industrial. Aspectele de ordin teoretic, raţiunea teoretică a noii discipline au fost însă explicate insuficient în raport cu măsura consecinţelor pozitive dobândite în practica industrială. Aceasta a generat nu de puţine ori critici la adresa celor ce se ocupă de doctrina esteticii industriale. Dificultăţi serioase au fost întâmpinate începând cu definirea obiectului disciplinei. Poate aceasta şi explică pentru ce una din cele patru comisii de lucru ale I.S.S.I.D. (International Council of Societies of Industrial Design) este denumită: „Definiţie şi Doctrină”. Până în prezent literatura de specialitate a cunoscut o serie de lucrări valoroase, scrise de esteticieni remarcabili ca Ch. Lalo, El. Souriau, H. Read, sociologi ca P. Francastel sau L. Mumford, designeri ca Harold van Doren, D. Pye, L. Ashfort ş.a. Probleme ale istoriei şi teoriei esteticii industriale sunt prezente de asemenea în lucrări referitoare la panorama mişcărilor artistice contemporane, lucrări care întrezăresc o relaţie strânsă între teoria şi practica arhitecturii şi artelor plastice pe de o parte şi estetica industrială pe de alta.

Vom încerca în paginile următoare să formulăm o cale, un mod de a concepe principiile teoretice ale esteticii *industriale,* iar pentru aceasta va fi necesar să remarcăm, înainte de toate, care sunt notele caracteristice ale creaţiei în industrie, în raport cu producţia meşteşugărească, artizanală, cât şi cu modalităţile specifice ale creaţiei în domeniul artelor.

Specificul producţiei în industrie şi estefica industrială în încercarea de a clarifica obiectul acestei noi disciplinc, disciplină de sinteză, care presupune luarea în consideraţie a unor factori foarte diferiţi, în literatura de specialitate s-au făcut aprecieri foarte variate.

Greutatea în rezolvarea acestei chestiuni rezidă în

caracterul foarte complex al disciplinei şi în tentaţia, ori de a căuta similitudini forţate cu arta propriu-zisă, ori de a reduce totul la aspectul pur tehnic al construcţiei industriale.

Vom încerca, înainte de toate să evidenţiem specificitatea creaţiei industriale, pentru a putea înţelege mai bine aria de preocupări a acestei discipline.

Chestiunea primă, care trebuie menţionată constă în aceea că estetica industrială este precis circumscrisă în succesiunea evenimentelor istorice, în sensul că statornicirea şi dezvoltarea ei este condiţionată de apariţia producţiei industriale, a industriei. Problemele specifice esteticii industriale apar odată cu *industria*, chiar dacă ele nu sunt soluţionate decât mult mai târziu. Trecerea de la formaţiunea social-economică feudală la cea capitalistă a însemnat apariţia unei societăţi bazate pe forţe de producţie net superioare. Capitalismul a afirmat o economie puternică, izvorâtă din apariţia maşinismului, a marilor centre industriale. Numai în aceste condiţii ale apariţiei industriei capitaliste şi mai ales într-o perioadă avansată a ei (perioada dintre cele două războaie mondiale) putem vorbi despre constituirea esteticii industriale ca disciplină de sine stătătoare. Precizarea contextului social-istoric în care are loc constituirea esteticii industriale este de o importanţă majoră, cel puţin din două unghiuri de vedere. În primul rând, din cel al implicaţiilor social-economice pe care estetica industrială le are în cadrul unui sistem de organizare a muncii şi, pe un plan mult mai amplu – de organizare socială determinată.

În al doilea rând problema trebuie cercetată din optica multiplelor influenţe ale mecanismului social asupra factorului estetic în general şi a esteticului industrial, în special. Aşa bunăoară, cele două sisteme sociale angajate în promovarea progresului ştiinţifico-tehnic contemporan, îşi exercită funcţiile lor active pe planul promovării valorilor estetice, a gustului şi idealului estetic de pe coordonate uneori diferite. Estetica industrială nu este

vitregită de cunoaşterea acestor disocieri, condiţionate de existenţa unor sisteme social-economice fundamental opuse. Astfel, estetica industrială cu întregul său cortegiu de probleme specifice, nu poate fi abordată ca o chestiune în sine, ca un joc gratuit, independent de esenţa actului creator al muncii, al activităţii de producţie. Estetica industrială este, în ultimă analiză, şi o estetică a muncii în general şi a celei din industrie în mod deosebit. Ori, munca, acest fenomen social deosebit de complex şi multilateral, această condiţie indispensabilă a existenţei umanului şi a umanităţii, nu este o simplă sumă a unor procese fiziologice şi nici nu se rezumă la actul fiziologic. Munca este un ansamblu închegat de activităţi umane creatoare şi transformatoare care însumează organic o latură socială şi alta fiziologică, interpenetrante, dar între care latura socială exercită o pondere fundamentală. Munca umană, iar în contextul preocupărilor noastre directe, munca în industrie se desfăşoară pe făgaşul unui mod de producţie determinat, a unor relaţii sociale de producţie cu un conţinut precis. Aceste relaţii sociale de producţie, împreună cu întregul sistem de relaţii sociale dintr-o orânduire dată sunt definitorii pentru caracterul muncii. În strânsă legătură cu caracterul muncii sociale, Marx punea şi problema gradului mai mult ori mai puţin intens de gustare, de plăcere a muncii, deci şi a aprecierii estetice a muncii. În acest spirit MarX scria: „În afară de efortul organelor care efectuează munca, se cere pentru toată durata muncii o voinţă îndreptată spre un scop bine determinat – voinţă care se manifestă sub forma atenţiei – şi anume cu atât mai mult cu cât munca îl captivează mai puţin pe muncitor prin conţinutul ei propriu şi prin modul în care ea se efectuează, deci cu cât ea îi oferă mai puţină *satisfacţie* (subl. ns., I.A.), ca joc al propriilor sale forţe fizice şi intelectuale”[1]. Aşadar, procesul muncii nu exclude ci, dimpotrivă, integrează valenţe estetice. Esenţa estetică a muncii este şi ea socialmente condiţionată, deoarece deplina evaluare şi „gustare” a potenţialului estetic este

1 K. M a r x - F. E n g e l s, *Despre artă,* Edit. politică, Bucureşti, *1966,* pp. 252—253.

dependentă, în ultimă analiză, de natura societăţii, de caracterul muncii sociale. Relaţiile sociale socialiste, munca liberă de orice exploatare şi asuprire facilitează o afirmare plenară a unor importante valenţe estetice ale procesului muncii sociale socialiste, precum şi ale obiectelor de destinaţii diverse fabricate de om. Esenţa profund umanistă a socialismului, preocuparea socială de spiritualizare a maselor în lumina unor idei, idealuri, sentimente şi gusturi de o factură nouă
—în raport cu formaţiunile presocialiste –, permite preocuparea, la dimensiunile majore ale întregii societăţi, pentru formarea gustului estetic al maselor, pentru satisfacerea cerinţelor de frumos ale acestora. Socialismul, prin eliberarea muncii şi a muncitorului, face posibil ca preocupările estetice în industrie să fie fructuoase ducând la asigurarea acelei „plăceri” a muncii despre care vorbea Marx, a satisfacţiei plenare în faţa actului creator al muncii. Estetica industrială se circumscrie astfel în orânduirea noastră unei sfere largi de mijloace ce converg spre dezvoltarea unui profil spiritual socialist, în cadrul căruia sensibilitatea estetică se afirmă într-o continuă creştere la nivelul masei largi de oameni ai muncii.

Pe de altă parte, natura orânduirii sociale, caracterul muncii definesc şi precizează amploarea şi profunzimea efectelor esteticii industriale în activitatea socială. Estetica industrială are implicaţii, mai mult sau mai puţin directe, asupra unui întreg şir de procese şi activităţi. Ea are în primul rând implicaţii de ordin economic-social, manifeste în posibilităţile sale de a afecta laturi majore cum ar fi: sporirea productivităţii muncii, reducerea consumului de materiale şi forţă de muncă, reducerea preţului de cost, îmbunătăţirea calităţii produselor, scăderea intensităţii muncii, îmbunătăţirea igienei şi protecţiei muncii etc. Pe de altă parte, estetica industrială, asigură printr-un şir de mecanisme, de cele mai multe ori mediate, o influenţă asupra psihologiei producătorului sau consumatorului, precum şi un şir de intervenţii în plăsmuirea unui comportament în societate, în creşterea gradului de

civilizaţie a muncii etc. Fireşte, nu putem omite printre aceste enunţuri locul esteticii industriale în educarea estetică a oamenilor, în formarea, dezvoltarea şi perfecţionarea gustului pentru frumos, în pătrunderea mereu mai cuprinzătoare a esteticului în viaţa cotidiană.

Dar şi această chestiune a funcţiei sociale active a esteticii industriale nu poate fi concepută independentă de existenţa unui cadru social-economic, care defineşte coordonatele şi gradul de intensitate al manifestării acestei funcţii. Menţionăm, fie şi foarte sumar, existenţa unor concepţii în filosofia şi sociologia contemporană, care socot că ameliorarea muncii şi a condiţiilor de muncă, umanizarea muncii în capitalism ar putea fi realizabilă exclusiv prin mijloacele de care dispune capitalismul contemporan, printre care o pondere fundamentală ar ocupa estetica industrială. Aşa bunăoară, cunoscutul sociolog francez George Friedmann, analizând specificul procesului de muncă, perspectivele sale im condiţiile moderne, vede în aplicarea curajoasă şi largă a unor moderne soluţii constructive, cromatice, de iluminaţie „fonice etc. etc., o importantă condiţie a umanizării muncii, a transformării muncii într-o activitate generatoare de plăcere şi satisfacţii[2].

Aceste ameliorări – evident necesare şi importante –, nu pot constitui însă condiţiile suficiente pentru a modifica esenţialmente conţinutul activităţii de muncă. Simpla inovaţie tehnică nu poate fi suficientă – aşa cum greşit remarcă futurologul francez J. Fourastic[3] – în umanizarea muncii. Inovaţia tehnică, şi alături de ea întregul cortegiu de activităţi presupuse de estetica industrială, pot facilita, evident, complexul proces de umanizare a muncii. Acest proces devine însă mai profund şi mai deplin pe fondul unor relaţii sociale străbătute de un înalt umanism, pe fondul relaţiilor de producţie lipsite de exploatare.

---

2 Vezi lucrările — G. Friedmann — *Ou va le travail humain.* Gallimard Paris, 1950, p. 250 ; *Problemes humains du machinisme industriei,* Gallimard, Paris, 1961, pp. 87—99 etc., precum şi G. Friedmann et P. Naville — *Trăite de Sociologie du travail,* Paris, voi. I, p. 119.

3 J. F purist ie, *MachimsriK et bkn-etre,* Paris, 1962. p. *)67,*

Socialismul marchează prefaceri cseţiale ale ralţiilor sociale de producţie, duce la schimbarea caracterului muncii, şi în mod firesc, creează noi şi importante premise pentru o cât mai amplă valorificare a esenţei estetice a procesului muncii. În contextul social socialist, are loc o îmbinare organică a valorii estetice a produselor industriale, a cadrului şi a ambianţei muncii cu valenţele estetice, incomparabil mai larg evaluate, ale procesului muncii însăşi. Umanizarea procesului muncii nu se limitează numai la estetica obiectelor materiale, ori a cadrului şi a ambianţei muncii, ci, în primul rând, la *cadrul social,* de care depinde, în ultimă analiză, gradul de valorificare a esteticu lui în muncă şi în produsele muncii industriale. Orânduirea socialistă permite o exploatare organizată, planificată a dezvoltării elementului estetic în industrie la scara întregii societăţi, depăşind modul sporadic, neorganizat specific vechii orânduiri. Aceasta nu ne îndreptăţeşte însă să trecem cu vederea încă insuficienta abordare şi concretizare a acestor posibilităţi în multe ţări, printre care şi în ţara noastră.

Socotind că *valorificarea estetică* a obiectelor fabricate industrial, a cadrului şi ambianţei muncii în industrie se află în dependenţă de cadrul social dat, avem în vedere faptul că emoţia estetică, sentimentele de plăcere, de bucurie nu se declanşează în faţa unor exponate de muzeu, ci în interacţiunea activă dintre subiect şi obiect în procesul muncii.

Această abordare departe de a fi îngust vulgarizatoare, absolutizantă, are în vedere prezenţa şi afirmarea unor principii şi metode care nu pot fi socotite absolut dependente de structuri politice, de clasă etc.

Creaţia „şi după legile frumosului” în domeniul industriei solicită evidenţierea unor reguli specifice, a unei logici interne a acestui proces de creaţie, aspecte fundamentale în teoria şi practica esteticii industriale.

Întreaga istorie a societăţii umane este jalonată de preocupările producătorilor de a da o rezolvare cât mai deplină problemei calităţilor estetice ale obiectelor create.

Istoria civilizaţiei relevă că produsele muncii umane – fie că e vorba de vasele de lut, sau de unelte simple – au avut calităţi estetice remarcabile – o racordare a formei cu funcţia, o cromatică bine armonizată cu destinaţia obiectului, o decoraţie, un ornament executat adesea cu o măiestrie remarcabilă. În acest sens, făcând o trecere în revistă a primelor manifestări de creativitate artistică, I. Alpatov arată că însăşi arta a luat naştere în procesul exercitării unor manifestări extraartistice, având la temelia sa istorică *munca* omenească. Referindu-se la arta epocii primitive Alpatov apreciază, printre altele, raporturile subtile dintre muncă şi muzică, precum şi dintre obiectele de uz cotidian şi dezvoltarea ornamentelor decorative. „... Putem conchide, scrie el, că ornamentul s-a dezvoltat, în unele cazuri, dintr-un model de împletitură, care se întipărea cu deosebită uşurinţă pe lutul moale al vaselor" (...) „La împodobirea vaselor sale, omul a manifestat o mare inventivitate şi, în acelaşi timp, o predilecţie pentru forme geometrice clare şi simple (...) „Ornamentul vasului subliniază structura lui, delimitând gâtul de trunchi..." etc. Într-un spirit similar, chiar dacă lucrarea avea carenţele unei orientări adesea cu tente de interpretare idealistă, S. Ileinach în lucrarea sa *Apolon* scria, bunăoară, că „arta secolului bronzului se exprimă în forma plăcută a obiectelor casnice, buzduganelor, cuţitelor, brăţărilor etc., precum şi în decorul pur geometric, ce împodobea aceste obiecte". (...) „Mărturii ale gustului decorativ al olarilor şi meşterilor în bronz din acele vremuri"[4]. Spirit deosebit de pătrunzător, şi erudit Tudor Vianu în prelegerile sale de estetică a acordat o mare atenţie acestor interferenţe între muncă, tehnică şi artă. El consideră că „artistul ornamental primitiv imită întotdeauna; uneori forme naturale, alteori forme tehnice" °. Pornind de la unele investigaţii ale lui E. Grosse, T. Vianu face observaţii interesante asupra influenţelor majore ale procesului muncii în epocile mai îndepărtate, bunăoară în ce priveşte acele ornamente, „care imită formele tehnice apărute în

4 S. R e i n a c h, *Istoria iskusstv* (Apolon), Gosstroiizdat, Moscova, 1938, p. 17.

practica meseriilor, şi cu ocazia lor se poate vorbi de o influenţă a muncii asupra primelor manifestări ale artei”[5].

Chiar în acele condiţii în care arta devine o activitate umană de sine stătătoare, preocupările estetice, gustul spre frumos călăuzeşte şi însoţeşte în bună măsură activitatea de muncă a meşteşugarului, a făuritorului de bunuri materiale. Chiar dacă produsul său nu are nemijlocit destinaţia operei de artă, el concentrează preferinţe estetice ale epocii, ale poporului, ale clasei etc., apropiindu-se adesea, prin exemplarele cele mai iscusite, de însăşi opera de artă.

Creaţia meşteşugărească are însă o estetică proprie, izvorâtă direct din specificul acestei producţii, din faptul ca meşteşugarul însuşi concepe, executa şi desăvârşeşte obiectul proiectat.

În condiţiile care au premers apariţiei industriei maşiniste funcţionează evident norme şi principii specifice derivate din natura producţiei artizanale, şi, care nu puteau fi extrapolate în mod arbitrar producţiei industriale. Astăzi ne-ar veni foarte greu să mai putem concepe un vehicul, un automobil, bunăoară, cu o formă similară trăsurii sau şaretei cu tracţiune animală, sau cu ornamentele luxuriante ce erau aplicate echipajelor ce aparţineau familiilor avute, şi chiar unor familii modeste. În secolul nostru nu este vorba de o discreditare a artei meşteşugăreşti şi nici de o substituire a acesteia printr-o aşa-numită „artă industrială”, ci de necesitatea de a lua în consideraţie elemente noi ce intervin în dezvoltarea social-economică şi tehnică actuală, care impun noi principii în conceperea calităţilor estetice ale produsului realizat în industrie. Societatea a devenit conştientă de acest comandament după un îndelungat proces de neînţelegere a raporturilor dintre estetică şi industrie, după ce a învinuit industria – şi desigur, adesea, pe bună dreptate – de lansarea unor obiecte inestetice, de proastă calitate, sau după ce a încercat în stilul lui Ruskin sau Morris să transpună fără discernământ formele şi ornamentaţia

---

5 *Idem.*

proprie producţiei meşteşugăreşti celei industriale. Este suficient să amintim evoluţia automobilului de la perioada când acesta păstra forma şi multe din accesoriile unei trăsuri (roţi de lemn sau de metal înguste, pe şină) până la formele perfect adoptate specificului obiectului mobil pe care le întâlnim la automobilul modern. Aceeaşi lungă evoluţie este proprie locomotivei moderne, de la primele tipuri rudimentare, până, să spunem, la locomotiva Diesel-electrică românească sau la cea electrică produse de Uzinele Electroputere din Craiova, sau, în construcţia aeronautică, de la avionul lui Aurel Vlaicu, până la tipul modern de avion cu reacţie.

Evoluţia vieţii social-economice şi a tehnicii de producţie, marile progrese pe care le-a adus revoluţia tehnico-ştiinţifică contemporană au modificat concepţia asupra esteticii produsului industrial, în strânsă legătură cu specificul noului tip de producţie. Cu atât mai mult, aceste note specifice ale perioadei industriale contemporane fac să apară pregnant un şir de aspecte distinctive, între producţia industrială şi cea meşteşugărească, ca şi între producţia industrială şi creaţia artistică. Iată, după părerea noastră, câteva din caracterele specifice ale producţiei industriale, din care rezultă şi particularităţile creaţiei estetico-industriale:

1. Produsul industrial este, înainte de toate, *rezultatul acţiunii unor forţe mecanice dirijate de om, dar extraumane.* Maşina este un intermediar între obiect şi om, între produs şi forţa de muncă, executând un şir de operaţii bine determinate. Chiar dacă meşteşugarul opera cu unelte asupra materialului supus prelucrării – unealta fiind un intermediar –, maşina modernă adânceşte incomparabil de mult acest caracter mediat, impunând totodată un anumit tip de operaţii. Producţia unei piese la strung, a unor obiecte tehnice complexe printr-un sistem de maşini etc., diferă însă fundamental de creaţia artistului, care pe baza talentului, a măiestriei tehnice, a capacităţii de observare şi de selectare a realităţii în lumina unei anumite filosofii, este realizatorul direct, unic,

singular al operei sale. S-ar putea obiecta aci, că nici creaţia artistică nu este străină utilizării unor intermediari între mâna artistului şi materialul sensibil al creaţiei. Pensula pictorului, dalta şi ciocanul sculptorului, instrumentul muzical al interpretului etc. mijlocesc, se interpun între artist şi operă, sunt instrumente ce prelungesc şi ajută gândirea şi sensibilitatea artistului în plăsmuirea de imagini. Dar, elementul fundamental nou şi distinct al condiţiilor contemporane, ceea ce distinge radical nu numai arta de producţia industrială, dar şi creaţia meşteşugarului, de producţia în industrie, este faptul că aci intervine *marea producţie tnaşinistă,* producerea cu ajutorul unor ansambluri tehnice deosebit de complexe, variate şi puternice. În acest spirit, făcând disocierea între finalitatea intrinsecă a artei şi maşină Tudor Vianu scria: „maşina este şi ea o plăsmuire izolată din natură şi în care spontaneitatea procedeurilor firii este înlocuită printr-o finalitate sprijinită de conştiinţă. Maşina lucrează numai după ce elementele şi funcţiunile ei au fost coordonate conştient în vederea unui scop. Finalitatea maşinii este în această pricină extrinsecă. Maşina lucrează după o finalitate, fără a fi ea însăşi un scop. Maşina este un mijloc către un scop”[6]. Acest prim aspect, aşadar, fixează natura procesului de producţie în industrie, adică utilizarea unor maşini şi sisteme de maşini în vederea obţinerii unor obiecte tehnice determinate, fapt care face ca obiectul să fie mai departe de controlul spontan şi de intervenţia aleatorie a lucrătorului.

2. Producţia industrială modernă include implicit noţiunea de *seriabilitate,* de producţie a aceluiaşi obiect într-un mare număr de exemplare. Una din raţiunile industriei moderne este tocmai această capacitate de a repeta un obiect dat, într-un timp scurt şi cu aceleaşi mijloace, în mari cantităţi adresate unui alt tip de producţie sau consumului. Un strung este produs, bunăoară, într-o anumită cantitate de exemplare corespunzătoare unor necesităţi ale economiei naţionale,

---

6 T. V i a 11 u, *opt. cit.,* p. 74.

sau ale exportului. Autocamionul „Carpaţi”, sau locomotiva Diesel-electrică, frigiderul sau televizorul, lustra sau mobila sunt produse în mari serii de acelaşi tip. Această caracteristică deosebeşte radical produsul industrial de opera de artă. Una din caracteristicile producţiei artistice este unicitatea şi irepetabilitatea operei. „Venus din Millo”, „Catedrala” lui Rodin, ori „Pasărea măiastră” a lui Brâncuşi la fel ca „Gioconda” lui Leonardo da Vinci, „Noapte înstelată” a lui Van Gogh, sau „Lumi nenumărate” a lui Ţuculescu sunt unice, irepetabile. Opera de artă este produsul nemijlocit al activităţii creatoare a artistului. Aci se concentrează întreaga valoare estetică a obiectului de artă. Fireşte că în istoria omenirii, şi cu atât mai mult în secolul nostru când tehnica s-a dezvoltat nu numai extensiv ci şi intensiv, copierea, reproducerea unei opere picturale sau de sculptură nu mai reprezintă o chestiune dificilă. Dar copia nu mai este opera de artă; ei îi dispare tocmai o proprietate esenţială a artei, unicitatea şi originalitatea ei, manifestarea sensibilă a individualităţii artistului. Muzeele de artă găzduiesc în calitate de valori artistice autentice doar originalul, opera creată de artist. O reproducere fotografică, de pildă, nu este altceva decât o fixare, o copiere a operei de artă, dar nu opera de artă ca atare. Reproducerea unui tablou al lui Tonitza, ori Pătraşcu, chiar în cele mai bune condiţii tehnice pierde calitatea operei de artă autentice, ea pierde calitatea de a fi ea însăşi, produsul direct, obiectivarea nemijlocită a gândurilor şi sensibilităţii artistului. Fireşte, că şi în problema seriabilităţii şi a dispariţiei unicităţii creaţiei pot fi formulate unele obiecţii, sau cel puţin îndoieli, dar care în ultimă instanţă nu sunt de o valoare hotărâtoare şi nu îndepărtează argumentul nostru. Astfel, abordând chestiunea raportului dintre artă şi civilizaţia modernă, preluând unele idei ale lui Walter Sombart (Kunstgewerbe und kultur), Tudor Vianu apreciază că una din trăsăturile vremurilor moderne este apariţia industriilor artistice (în sensul celei a mobilierului, pietrelor preţioase, porţelanului şi ceramicii, legătoriei de cărţi, reproducerii

de tablouri etc.). După el, preocupările omului modern vădesc aspiraţie, tentaţie către frumos. Vianu respinge posibilitatea unei ireparabile prăpăstii între homo faber şi artist. Mai mult, el îşi exprimă – cu oarecari reţineri („e permisă speranţa", „ipoteza fericită" etc.) – încrederea în posibilitatea de a ajunge la stadiul când maşina va fi astfel construită încât „să atingă pentru multiplicitatea obiectelor seriate nivelul relativ al creaţiilor individuale de altă dată"[7]. O oarecare nostalgie pentru producţia artizanului este evidentă, dar este hotărâtă recunoaşterea posibilităţilor industriei moderne. Punând problema unicităţii creaţiei individuale din trecut – fie ea artistică ori meşteşugărească –, Vianu vine să demonstreze că unicitatea nu este condiţia sine qua non a valorii estetice. El distinge, „unicitatea estetică", de cea „economică", prin aceasta din urmă înţelegând nu condiţia necesar resimţită de artist în procesul creaţiei, ci condiţia achizitorului, posesorului unui obiect, pe care de fapt îl concepe ca marfă, obiect de comercializare. Adevărata unicitate a valorilor artistice Vianu o întrezăreşte în unicitatea operei faţă de valoarea pe care o întrupează. În acest şir de idei el notează: „aceeaşi valoare estetică nu poate fi realizată în două opere de artă felurite. Dar odată opera unică realizată, multiplicarea ei tehnică în condiţii absolut identice nu mi se pare a prezenta dezavantaje. Perfecţionarea industriilor artistice nu va scădea astfel decât preţul de marfă al obiectelor produse de ea, în timp ce va spori valoarea lor socială", 0. Observaţiile lui Vianu sunt pline de interes, deoarece ele vin tocmai să acrediteze ideea că seriabilitatea, producţia de masă este capabilă să promoveze calităţi estetice remarcabile. El respinge de fapt punctul de vedere care vede în unicitate, în „unicitatea economică" după termenul uzitat, o condiţie definitorie a valorii estetice a unui obiect. Vianu nu a agreat concepţia privind opoziţia între artă şi civilizaţie, fiind mai curând un animator al întâlnirii lor cât mai fericite.

7 Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 212.

Aceeaşi particularitate a seriabilităţii defineşte şi alta din deosebirile importante între producţia industrială şi cea meşteşugărească. Seriile industriale produse în prezent sunt adesea deosebit de mari, ceea ce impune fără îndoială o mare precizie în execuţie şi un proiect perfect. Producţia meşteşugărească, artizanală este însă legată de aspectul concret, de cele mai multe ori particularizat al obiectelor. Chiar dacă produce un număr de exemplare din acelaşi obiect, producţia meşteşugărească este departe de producţia maşinistă, care aduce cu ea sensul seriabilităţii.

3.Aci se impune şi o a treia caracteristică, a raporturilor între producţia industrială şi cea meşteşugărească şi, cu atât mai mult, între industrie şi artă. Este vorba de faptul că odată cu producţia industrială maşinistă apare o specifică *dihotomie între concepţie şi execuţie.* Inginerul proiectant (cu întreaga sa echipă), elaborează iniţial proiectul şi apoi prototipul obiectului ce va trece la producţia industrială, de serie. În acest proiect şi apoi în prototip, sunt rezolvate toate chestiunile de ordin tehnic-funcţional, precum şi problemele de asamblare şi de realizare formală. Un bun proiect şi un bun prototip pot şi în mod necesar trebuie să includă o concepţie estetică, o realizare estetică clară şi totodată corespunzătoare finalităţii respectivului obiect proiectat. Aceasta impune în mod obligatoriu prezenţa esteticianului industrial, la procesul de conceperea generală a produsului. Principalul aport al esteticianului industrial este acela de a da soluţii cel puţin pentru următoarele probleme centrale: acordul funcţional şi cel tehnologic general, problema formei şi culorii. Aci are loc un anumit gen de concepţie artistică, dar care se realizează în scopul de a putea fi reprodusă pe cale industrială. Realizarea propriu-zisă a obiectului, adică producerea sa în serie cu ajutorul maşinilor este deja un proces relativ autonom în raport cu concepţia. Aci se află elementul de distincţie între producţia industrială şi artizanat, între industrie şi artă. În condiţiile muncii artizanale, meşteşugarul realizează deopotrivă concepţia şi execuţia obiectului; acestea sunt două faze indisolubil

legate de munca manuală a meşteşugarului. Cu atât mai mult, în cazul producţiei artistice are loc un proces unic de făurire a operei, a unei creaţii unice, singulare, irepetabile. Artistul este prezent în întregul proces de realizare a operei, personalitatea sa apărând în mod evident în cadrul fiecărei etape a creaţiei. Arta deci presupune un proces unic, de nedespărţit între concepţie şi execuţie, proces care e realizat de aceeaşi personalitate. Produsul activităţii creatoare a artistului este originalul operei, irepetabilul, unicul. Noţiunea de *original* care se aplică artei, şi care este expresia desăvârşirii produsului artistic diferă însă de cea de *prototip,* noţiune care defineşte exclusiv stadiul iniţial finit, punctul de pornire al procesului de producţie serială a obiectului industrial. Originalul este rezultatul unic şi definitiv al activităţii artistice complexe şi unitare de reflectare şi transfigurare a unei realităţi sau idei de către creator, deci originalul este suma întregii activităţi de concepţie, execuţie şi desăvârşire a operei. Prototipul, în schimb, se referă numai la stadiul iniţial de concepţie, el reprezintă o idee materializată a obiectului propus spre realizare. Dar, aci prototipul nu reprezintă stadiul ultim şi definitiv al producţiei. Execuţia obiectului proiectat este mai departe produsul unei activităţi mecanice coordonate de om. Obiectul propus spre realizare nu mai presupune o existenţă unică, singulară, ci o existenţă de serie, multiplă, o existenţă pmtr-o sumă anumită de obiecte absolut identice. Tocmai această deosebire dintre original şi prototip defineşte în mod elocvent specificul activităţii industriale care separă într-un anumit mod activitatea de concepţie de cea de execuţie.

Aceasta mai exprimă, pe de altă parte, şi o altă no. tă specifică. Produsul industrial nu este desăvârşit, dus până la capăt de cei care I-au conceput. Creatorul obiectului participă la procesul le proiectare a obiectului şi de realizare a prototipului, fără a mai avea posibilitatea să-şi desăvârşească opera. Desăvârşirea produsului este realizată de către maşină, care este dirijată, supusă

controlului altor categorii de indivizi care, de regulă, nu iau parte directă la concepţie, în acest fel, apare un anumit gen de depersonalizare a procesului de execuţie şi de desăvârşire a produsului. Ori, procesul de creaţie artistică impune, dimpotrivă, ca una din trăsăturile sale fundamentale tocmai această calitate de a permite desăvârşirea operei, de a-i urmări şi dirija realizarea în conformitate cu idealurile, cu sentimentele care-l animă pe creator. Producţia industrială, prin natura ei, înlătură această posibilitate de desăvârşire a obiectului, totul desfăşurându-se în raport cu schema tehnologică aleasă. Acest aspect nu trebuie înţeles în mod îngust, în sensul că producţia industrială ar însemna depersonalizarea muncitorului, înlăturând posibilitatea intervenţiei vii, creatoare a acestuia. Punctul de vedere exprimat de Étienne Souriau privind unul din caracterele specifice ale muncii în industrie este istoriceşte depăşit, îndeosebi în condiţiile socialismului. El scria că una din trăsăturile noi apărute odată cu apariţia capitalismului este: „Abolirea oricărei iniţiative personale din partea muncitorului executant şi inutilitatea oricărei aprecieri calitative a rezultatului din partea acestuia” u. Iniţiativa personală, spiritul creator al muncitorului capătă azi şi în societatea noastră un şir de coordonate noi de manifestare, care însă nu fac obiectul analizei noastre. Elementul autentic, valoros al observaţiei lui Souriau vizează posibilităţile reduse ale executantului de a mai aduce modificări, corective unui produs standardizat, aflat în producţia de mare serie.

Una din opoziţiile violente faţă de estetica industrială, este exprimată de criticul de artă italian Maurizio Bonicatti. Legând dezvoltarea noii discipline de specificul producţiei industriale capitaliste, Bonicatti, arată că prima rezervă faţă de estetica industrială este determinată de „imposibilitatea intervenţiei personalului calificat, executant al producţiei proiectate, chiar în faza de proiectare – de fapt, faza virtual creatoare –, ceea ce înseamnă înjosirea muncii de fabricaţie şi rutina unei

activităţi executive lipsită de gândire, derivată din separarea artificială între ştiinţă şi tehnica industrială"[8]. După criticul italian, dezvoltarea capitalistă a tehnicii împinge „designerul" spre compromiterea caracterului social al esteticii industriale care devine iluzoriu şi contrazis de disocierea creaţie-fabricaţie. „Omul de ştiinţă artist continuă să rămână într-un domeniu ideologic privilegiat fără altă punte de legătură cu producţia în afară de indicii economici ai monopolului acestei producţii"[9].

În orice caz, dihotomia pe care am remarcat-o între creaţie şi execuţie reprezintă evident o notă de cea mai mare valoare pentru înţelegerea particularităţilor creaţiei în domeniul esteticii industriale.

4. Problema *finalităţii* produsului industrial, spre deosebire de finalitatea creaţiei artistice – constituie o altă notă particulară, necesară a fi luată în consideraţie atunci când dorim să precizăm specificul esteticii industriale. Arta – ca o formă specifică a conştiinţei sociale – se adresează în primul rând unor nevoi spirituale ale oamenilor, servind fireşte, pe un plan mai general, întregii evoluţii a vieţii sociale. Fie că este pictor sau sculptor, fie că este poet sau muzician, artistul îşi propune făurirea unei opere care să includă valori estetice, iar imaginile concret-senzoriale pe care el le plăsmuieşte se adresează nemijlocit, şi exclusiv, raţiunii şi sensibilităţii umane. În acest chip arta reprezintă, într-un sens bine circumscris, un scop în sine, un deziderat în sine. Artistul făureşte opere care sunt un intermediar între el şi public, iar opera serveşte, în ultimă instanţă, unor necesităţi de satisfacere a cerinţelor spirituale ale societăţii şi nicidecum ca valori pur utilitare. Deci capacitatea de observaţie, talentul şi întreaga sensibilitate şi gândire a artistului sunt îndreptate către realizarea unor imagini sensibile adresate spiritului uman, satisfacerii cerinţelor spirituale ale oamenilor. Finalitatea operei de artă este, aşadar, o

---

8 Maurizio Bonicatti, *Appunti Sull'arte moderna (1870— 1960),* Mario Bulzoni — Editore, Roma, 1965, p. 218.

9 *Idem,* p. 219.

finalitate prin excelenţă deşi nu exclusiv spirituală. Pe de altă parte, faptul că artistul făureşte o operă în care tinde să cristalizeze o idee, un sentiment pe care-l adresează semenilor săi, face ca opera să fie subordonată în exclusivitate acestui scop, permiţând o selectare a mijloacelor de expresie, o alegere relativ liberă a materialului etc. Atunci când apreciem producţia industrială, atunci când vorbim despre locul pe care-l ocupă factorul estetic în ansamblul calităţilor obiectului respectiv, chestiunea capătă deja o altă turnură. Valoarea estetică a obiectului industriei nu mai reprezintă valoarea determinată şi unică a acestuia. Produsul industrial are o destinaţie clară, precisă, concretă. Un autovehicul este construit pentru a asigura un mijloc eficient, rapid şi comod de transport, şi nu pentru a constitui pur şi simplu un mijloc de desfătare estetică, la fel cum, de pildă, un aparat de măsurat este destinat prin excelenţă executării cu exactitate a măsurătorilor unor forţe, unor intensităţi, suprafeţe, etc., etc. în cazul producţiei industriale, producătorul nu-şi propune să producă obiecte frumoase pur şi simplu, ci obiecte care să răspundă în primul rând, şi cât mai bine unor necesităţi, unor trebuinţe umane, fie în activitatea de muncă, fie în genere în viaţa cotidiană. Mai mult chiar, virtuţile estetice ale produsului nu pot fi concepute în mod arbitrar, ca urmare a unei imaginaţii şi fantezii lipsite de orice coordonate date anterior. Estetica obiectului industrial este subordonată totdeauna aspectelor tehnice-funcţionale, destinaţiei produsului respectiv. Creatorul obiectului industrial îşi poate manifesta fantezia, imaginaţia sa creatoare în condiţii diferite şi în acele limite care fac ca obiectul produs să funcţioneze în condiţii optime, sau să servească unei necesităţi practice în modul cel mai eficient. Aspectele de structură formală şi cromatică, aspecte care preocupă mult esteticianul industrial trebuie derivate din funcţia obiectului. Constructorul unui strung nu-şi poate permite realizarea acestei maşini-unelte sub forma unui romb monobloc, sau a unei sfere etc., deoarece o asemenea

formă contravine funcţiei maşinii, nu permite efectuarea operaţiilor care sunt proiectate. Tot astfel, funcţia obiectului, sistemul său de realizare a angrenajelor şi de îndeplinire a operaţiilor, precum şi cadrul în care obiectul e amplasat etc., determină o anumită structură cromatică, ce trebuie aplicată, luând în consideraţie factori privind raporturile om-maşină (ergonomice), sau aspecte de cromatică de ansamblu a atelierului sau secţiei respective. Raţiunea esteticii industriale rezidă tocmai în înlăturarea arbitrarului, în eliminarea a tot ce este supraadăugat, inutil sau chiar dăunător obiectului. Stilul decorativ, ornamental care a fost promovat la sfârşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru (stil care mai reapare câteodată nejustificat şi inexplicabil chiar şi în unele produse contemporane), poate justificat pentru o anumită etapă istorică printr-o tentativă de a apropia arta de industrie, tentativă care nu era întemeiată pe o cunoaştere aprofundată a particularităţilor esteticii produsului industrial – s-a dovedit necorespunzător şi ineficace. Studiul aspectelor formale, de pildă, trebuie să ajute, să întărească eficacitatea funcţională a produsului, să permită o folosire cât mai comodă, mai simplă şi cât mai deplină a acestuia, asigurând, totodată, o satisfacţie şi de ordin estetic de un tip deosebit, o anumită plăcere a muncii cu ajutorul acestui obiect, ori în ambianţa sa. Termenul de „artă implicată” pe care îl enunţa El. Souriau, defineşte tocmai această necesitate de a privi estetica industrială ca un moment organic încorporat, sudat în procesul de elaborare a unor produse cu o tehnicitate superioară şi, în acelaşi timp, cu un randament util maximal. Iată aşadar, că, dacă procesul de creaţie artistică este relativ independent şi unic, procesul de făurire a produsului industrial subordonează şi impune anumite linii directoare interpretării estetice a acestuia. Determinările extraestetice, mai ales cele tehnice-funcţionale şi economice circumscriu mai mult sau mai puţin precis – în dependenţă şi de tipul obiectului tehnic respectiv –, acele limite ale „jocului” liber al fanteziei, gustului, predilecţiilor

creatorului de forme industriale.

5. Din această subordonare a laturii estetice a produsului industrial celei tehnice-funcţionale, rezultă şi o altă particularitate, ce priveşte *raporturile cu materialul de construcţie* abordat. Materialul supus acţiunii transformatoare impune un anumit tip de activitate şi reclamă de multe ori, prin însăşi structura şi proprietăţile sale fizico-chimice, orientarea spre o anumită compoziţie formală ori cromatică. Desigur, acest lucru nu este indiferent nici unor genuri de artă, mai ales în cazul sculpturii sau arhitecturii. Dar, în timp ce sculptorul are posibilitatea să-şi aleagă materialul în mod relativ liber, căutând să dea o expresie cât mai deplină ideii sale artistice, producătorul industrial este adesea obligat să folosească în conceperea artistică a produsului un material impus de funcţionarea optimă a mecanismului, un material care să asigure eficienţă maximă în folosinţă. Pe de o parte deci, spre deosebire de producţia artistică, cea industrială reclamă prin caracterul ei complex o dependenţă mai mare faţă de material, cu atât mai mult, cu cât progresele tehnico-ştiinţifice contemporane dau activităţii practice noi şi noi tipuri de materiale, cu calităţi foarte variate, care se impun şi înlocuiesc multe din tipurile tradiţionale de materiale de construcţie. Pe de altă parte, aci mai intervine încă un moment privitor la raporturile dintre creator şi materialul de construcţie, moment legat de existenţa dihotomiei între concepţie şi execuţie; este vorba de faptul că în condiţiile industriei maşiniste contactul direct al producătorului cu materialul de execuţie se reduce la minimum, acest contact fiind trecut, în multe cazuri, în exclusivitate pe seama activităţii maşinilor. Dimpotrivă, procesul de creaţie artistică este bazat pe un contact permanent şi în cea mai mare măsură direct cu materialul de lucru, permiţând intervenţia pe parcursul execuţiei, modificarea unor premise iniţiale, evidenţierea mai pregnantă a unor idei, sentimente etc. în cazul producţiei industriale, caracterul şi tehnologia produsului odată concepute trebuie să fie precise, riguroase, exacte

căci o eroare în acest caz poate duce la nereuşita nu a unui produs, ci a unor serii mari. Această particularitate a producţiei industriale defineşte, de altfel, şi o deosebire faţă de producţia meşteşugărească, care, prin natura ei implică acţiunea permanentă, stabilă a producătorului asupra materialului din care este executat respectivul obiect.

6. în virtutea faptului că ne referim la calităţi estetice ale unor obiecte cu destinaţie utilitară şi nu avem în vedere obiecte estetice, „în sine", apare necesitatea de a lua în consideraţie *particularităţile categoriei de indivizi* căreia i se adresează acest obiect. Fireşte că acest lucru este prezent într-o bună măsură, în cazuri distincte, şi în cadrul producţiei artistice, dar activitatea industrială impune ca o cerinţă majoră corelarea activităţii esteticianului industrial cu particularităţile psihofiziologice ale celui care mânuieşte produsul. Estetica industrială trebuie să posede o înţelegere clară a necesităţilor consumatorului, considerat deopotrivă ca fiinţă umană şi utilizator de valori tehnice-industriale. Această particularitate permite înţelegerea relaţiei strânse între-estetica industrială pe de o parte, psihofiziologia muncii, şi ergonomie (human engineering, sau psihologie inginerească) pe de alta.

7. în sfârşit, în determinările esteticii industriale intervin foarte serios *factorii de ordin economic.* Marea majoritate a esteticienilor industriali acordă elementului de ordin economic o însemnătate deosebită. Într-un anumit sens, t. oblematica nemijlocită abordată în estetica industrială este direct subordonată criteriilor economicităţii, şi în mod deosebit ea urmăreşte satisfacerea cu eficienţă maximă a doi indici economici majori: economia de materiale şi reducerea preţului de cost. Unii specialişti ai esteticii industriale afirmă direct că: „O estetică industrială nu poate fi altceva decât o estetică a economiei"[10]. O asemenea înţelegere a chestiunii derivă din faptul că soluţionarea raţională, ingenioasă a laturii estetice a produsului industrial nu constituie o chestiune absolut

10 G. C o m l i e i. *Esthetique et economie,* în „Esthctique industrişlle", nr. 13, 1954.

autonomă şi nicio preocupare gratuită, ci dimpotrivă o acţiune implicată şi subordonată rezolvării problemelor tehnico-economice ale industriei, deci o *estetică implicată.* Aci rezidă şi una din virtuţile esenţiale ale esteticii industriale – capacitatea de a da producţiei, prin intermediul preocupării pentru realizarea frumosului, un spor de eficacitate şi un mijloc important de economicitate. Tendinţa manifestă în estetica industrială de a realiza forme simple, clare, evidente, care să releve precis şi să servească finalităţii tehnice, tendinţă promovată din ce în ce mai mult în majoritatea ţărilor lumii, este edificatoare în acest sens. Maşina unealta, de pildă, care a căpătat o formă mai simplă – azi de preferinţă cubică, cu suprafeţe plane –, sisteme de comandă simple şi comode în folosinţă, un sistem raţional de rezolvare a cromaticii, maşina epurată de tot ce este inutil, supraadăugat, pur ornamental etc. este mai rentabilă ca fabricaţie, mai ieftină, mai comodă şi mai plăcută la folosinţă. Reticenţa unor factori de conducere din economie faţă de estetica industrială este generată adesea tocmai de neînţelegerea acestui fapt, de părerea nefondată după care orice atenţie acordată calităţilor estetice ale obiectului industrial ar încărca preţul de cost, cantitatea de materiale folosită etc. Numai un studiu atent al problemei, o analiză temeinica a eficacităţii economice demonstrează deosebita însemnătate a esteticului în aprecierea globală a calităţii produsului industrial. Calitatea unui produs industrial nu poate fi concepută fără a lua în discuţie şi fără a socoti ca parte componentă, inseparabilă – calitatea estetică.

Această interdependenţă dintre problemele de ordin economic şi cele estetice, în cadrul căreia factorul economic ocupă o poziţie determinantă este una din particularităţile estoticii industriale, un aspect care diferenţiază estetica industrială de problematica artei. Urmărind satisfacerea unor cerinţe spirituale ale societăţii, arta nu se supune legilor care guvernează viaţa economică, decât într-o măsură foarte generală şi într-un

mod foarte mediat. Opera de artă

nu este creată spre a fi utilizată ca un instrument material nemijlocit, de satisfacere a unor cerinţe materiale, iar coordonatele în care se circumscrie producerea operei de artă sunt diferite de cele în care are loc producerea obiectului industrial. Fireşte că o lege a economicităţii funcţionează şi în activitatea artistică, ca de altfel în orice activitate de muncă. Artistul nu-şi poate supraîncărca opera cu detalii care pot să pună în umbră obiectul central al gândirii artistice, el realizează o selectare a materialului căutând să surprindă aspecte definitorii pentru o idee, pentru un moment reflectat. Acesta este probabil sensul în care Paul Valéry afirma că „cea mai apropiată spiritului este acea artă care ne restituie maximumul impresiilor, intenţiilor noastre printr-un minimum de mijloace posibile”. Acest principiu al economicităţii în artă diferă însă, în anumite aspecte, de principiile economicităţii în producţia materială, şi în mod deosebit, în condiţiile producţiei industriale. Legile dezvoltării economice a societăţii influenţează în ultimă analiză, în mod hotărâtor şi îşi subordonează, într-un anumit fel, criteriile de realizare estetică a produsului industrial. Punerea într-o ecuaţie directă a calităţilor estetice ale obiectului produs în industrie cu asemenea aspecte ca eficienţă economică, rentabilitate, economic de materiale, preţ de cost etc. atestă existenţa unor note distincte de manifestare a economicităţii în estetica industrială în raport cu procesul de creaţie artistică. Aceste principii ale economicităţii prin care se manifestă estetica industrială sunt de asemenea mult mai evidente şi imperios necesare, decât în condiţiile producţiei meşteşugăreşti, când, de multe ori artizanul e interesat să producă obiecte luxuriante, obiecte de fast, de mare valoare decorativă etc. Jacques Vienot socotea ca o primă şi fundamentală lege a esteticii industriale, a creaţiei frumosului util, legea economiei: „economia mijloacelor şi a materialelor folosite (un preţ de cost minim), fără a diminua nici valoarea funcţională, nici

calitatea lucrării luate în consideraţie, este condiţia determinantă a frumosului util”[11]. Principiul economicităţii, cu toate acele coordonate specifice manifeste în planul producţiei industriale, este un element de o semnificaţie hotărâtoare în aprecierea condiţiilor în care se produce acţiunea creatoare şi transformatoare a esteticii industriale.

Iată, aşadar, câteva considerente, privind natura specifică a cadrului în care funcţionează estetica industrială, câteva din particularităţile care o deosebesc de fenomenul artistic în general, şi care impun fireşte o precizare a unui obiect de studiu specific. Marcarea acestor note specifice ale esteticii produsului industrial în raport cu estetica produsului meşteşugăresc pe de o parte, şi a creaţiei artistice propriu-zise pe de alta, nu poate desigur să stabilească graniţe impenetrabile între aceste domenii. Sensibilitatea estetică a artizanului, cu atât mai mult a artistului profesionist este şi poate fi cu succes implicată în procesul de proiectare şi producere a produsului industrial de mare serie. Ceea ce ni s-a părut însă esenţial a fost precizarea noilor manifestări ale esteticului în producţia industrială şi totodată a cadrului în care-şi exercită activitatea esteticianul industrial.

Puncte de contact. Artă şi tehnică

Cu toate diferenţele menţionate, există anumite sfere ale acelui complex fenomen social pe care-l reprezintă arta, cu care estetica industrială intră într-o relaţie mai intimă. Este vorba de arhitectura, în primul rând. De altfel, avem impresia că tocmai unele din elementele care apropie arhitectura de estetica industrială au şi constituit argumentul pe care l-au vehiculat unii esteticieni ori teoreticieni ai artei în pledoaria lor împotriva considerării arhitecturii ca gen specific al creaţiei artistice. Astfel, arhitectura este şi ea legată de tehnică, de procedeele şi materialele specifice activităţii de construcţie. Ideea arhitectonică primeşte totdeauna o materializare vie în edificiul construit, în spaţiul ce urmează să servească

---

11 Jacques Vienot, *„Esthetique industrielle”,* nr. 13, 1954, p. 36.

satisfacerii unei anumite necesităţi umane. Cu alte cuvinte, arhitectura este mai mult decât oricare alt gen al artei legată de satisfacerea unor necesităţi vitale ale societăţii – asigurarea unor spaţii destinate producţiei, desfăşurării unei activităţi de cultură, sau desfăşurării vieţii personale. De regulă, spaţiile pe care le făureşte arhitectura sunt spaţii utile. Construcţiile arhitectonice constituie un element fundamental în ceea ce numim cadrul material al vieţii umane. Dar, şi în acest raport dintre estetica industrială şi arhitectură trebuie luate în consideraţie elementele particulare ale fiecărei discipline, ceea ce fireşte nu alterează câtuşi de puţin tangenţele care sunt evidente. Pe de o parte, materialele şi tehnicile pe care se întemeiază arhitectura şi estetica industrială sunt diferite. Estetica industrială operează cu materiale pe care maşina le preface, le formează în cadrul unei producţii de mare serie într-o lume a maşinilor, a uzinelor etc. Chiar şi în ceea ce priveşte finalitatea celor două domenii intervin deosebiri sensibile. Astfel esteticianul industrial participă la făurirea unor produse care sunt o extensie directă a omului, a forţei musculare, a experienţei sale, în timp ce arhitectura creează spaţii negative şi pozitive care au rolul de a fi un cadru, o ambianţă în care oamenii trăiesc, dar care nu sunt direct o extindere a simţurilor omeneşti şi un mijloc de transformare a realităţii obiective. Cu toate că în ultimele decenii în anumite tipuri de construcţie intervin mereu mai mult elementele prefabricate, ce duc la construirea unui şir de edificii similare, construcţia arhitecturală diferă sensibil de producţia de mare serie şi de tehnologiile pe care le implică producţia industrială.

Din ansamblul acestei generoase activităţi creatoare pe care o reprezintă arhitectura se degaja însă un domeniu care are o influenţă directă şi face corp comun cu estetica industrială, şi anume, arhitectura industrială, în sensul construcţiei spaţiilor industriale precum şi al amenajării acestor spaţii, adică al dispunerii, ordonării elementelor constitutive ale utilajului de producţie. Contrar celor care socotesc că estetica industrială se circumscrie numai în

sfera nemijlocită a obiectelor construite cu ajutorul maşinii, ni se pare că ea impune o colaborare activă şi necesară cu arhitectura industrială, căci numai în acest mod putem să cuprindem într-un tot unitar întregul proces al muncii în industrie: întregul mediu în care are loc munca industrială, producerea unor mijloace de muncă sau a bunurilor de consum. Altfel, concepţia cu privire la estetica industrială apare limitată, fragmentată şi nu poate explica până la capăt rolul jucat de estetica industrială în mişcarea generală de progres a societăţii actuale, în umanizarea într-o mai mare măsură a procesului social de producţie. Iar dacă afirmăm pur şi simplu că esteticianul industrial nu poate concepe decât aspectele de ordin strict formal – şi anume cele privind forma exterioară a produsului industrial – atunci rolul său este foarte limitat. Ori, procesul de producere a obiectului industrial nu poate fi conceput în mod abstract, rupt, independent de modul de desfăşurare a activităţii de muncă, de cadrul material de obiecte în care are loc procesul de producţie, tot astfel, cum întreaga problemă nu poate fi abordată decât pe fondul unor relaţii sociale concrete. Considerăm deci că problema cadrului material în care se desfăşoară procesul de producţie industrială este o problemă care trebuie inclusa în sfera preocupărilor esteticii industriale. De aci, evident, necesitatea unei cooperări strânse între esteticianul industrial şi arhitectul industrial în scopul realizării celui mai propice climat pentru a asigura producătorilor posibilitatea unei munci eficiente, raţionale, economice, comode şi plăcute în acelaşi timp. Realizările arhitecturii industriale din ultima vreme sunt remarcabile în acest sens şi ele constituie indubitabil un progres real în ameliorarea continuă a condiţiilor de muncă ale muncitorului.

Punctele de contact între estetica industrială şi creaţia artistică sunt însă variate, multiple. Am mai remarcat faptul că, după părerea noastră, actul de naştere al esteticii industriale, a fost semnat mai ales de artişti valoroşi, conştienţi de datoria lor de a participa la un

proces necesar de elevare a culturii estetice a societăţii, de extindere a unor principii estetice dincolo de măsura artei propriu-zise, de a face ca arta, cuceririle ei să fie prezente în întreaga noastră civilizaţie materială. Aprinsele dispute teoretice, acţiunile practice întreprinse de un şir de eminenţi artişti şi cărturari au dus la cristalizarea unora din principiile fundamentale ale esteticii industriale. Fie şi sumar – şi evident incomplet – vom schiţa câteva din aceste direcţii, având în vedere că ele au calitatea de a ajuta la precizarea elementelor de continuitate şi discontinuitate, de comunitate şi de particularitate în creaţia artistică şi creaţia pe plan estetico-industrial.

Condiţiile dezvoltării civilizaţiei industriale, mai ales în secolul trecut, au ridicat în gândirea estetică a vremii problema destinelor artei. Esteticieni remarcabili ca J. Ruskin şi W. Morris s-au pronunţat cu hotărâre împotriva spiritului îngust utilitar, împotriva urâtului, inesteticului promovat de industriile vremii. Pentru Ruskin arta şi industria se află într-o stare de opoziţie ireductibilă. Concluzia sa şi-o formula pe temeiul experienţei triste a vremii, când, industria începe să copleşească viaţa cotidiană prin produse de prost gust, prin imitaţii şi ornamente lipsite de virtuţi estetice autentice. Ruskin era indignat de acel „monstru urât” pe care-l reprezenta locomotiva şi calea ferată, de modul de ornamentare a gărilor etc.[12] Idealul său, ca şi cel al lui Morris rămâne întoarcerea la meşteşugar, deoarece, acesta prin munca sa manuală este unicul capabil să producă obiecte la o valoare estetică indubitabilă. Morris a fost chiar animatorul puternicei mişcări „Arts and Crafts”, care milita pentru reîntoarcerea la tipul medieval al îmbinării artelor şi meseriilor, la meşteşugarul artistic. Caracterizând această perioadă, Robert Delewoy Socoate că estetica lui Ruskin şi Morris a constituit baza promovării unui asemenea stil, care voia să se bazeze pe decoraţie, ornament şi să travestească utilul în capriciu

12 J. R u s k i n, *La Couronne d'Olivier sauvage et Ies sept lampcs de l'architecture*, Paris, Renouard-Laurcns, 1956, p. 258.

pentru a justifica decorul[13]. Ne aflăm, cum ar spune Lewis Mumford, în faţa unei reacţii romantice împotriva concepţiilor utilitariste[14]. Şi, cu toate acestea, cu toate că opera celor doi esteticieni englezi este atât de pronunţat orientată împotriva tehnicii maşiniste – o apologie a artizanului, a decorativismului gotic –, ea a reprezentat totuşi o forţă care de fapt mai târziu a facilitat orientările moderniste în artă[15], ca şi promovarea unei prodigioase activităţi estetice în universul tehnicii industriale.

Începutul secolului nostru angajează discuţia pe un teren mult mai lertil. Încercările de a da soluţie problemei locului şi specificului esteticului în aria obiectului tehnic – elaborat pe cale industrială – cunosc poziţii noi, atât pe plan teoretic, cât şi în sfera aplicativă. Printre poziţiile teoretice ce se remarcă în această perioadă, cea a francezului Paul Sauriau este edificatoare. Meritul său constă în aceea că formulează limpede, în noile condiţii, ideea unităţii dintre util şi frumos, dintre formă şi funcţie „... Orice lucru – scrie Souriau – este perfect în felul său atunci când este conform destinaţiei sale”, iar un obiect posedă frumuseţea sa proprie „datorită faptului că forma este o expresie manifestă a funcţiei sale”.

Întrezărim aci o abordare de pe poziţiile funcţionalismului a problematicii formale a obiectelor tehnice, o poziţie de pionierat în domeniul „artei implicate”.

Noile determinări social-economice de la începuturile secolului, mai ales ceea ce Jean Cassou numeşte „triumful maşinismului” şi naşterea unei „civilizaţii tehnice” au generat atât noi manifestări pe plan artistic, cât şi constituirea doctrinei „Industrial design”.

Cu un profund respect şi încredere faţă de produsele tehnicii maşiniste, dar şi cu îndoială şi refuz faţă de spiritul manufacturier, artizanal care anima mişcarea iniţiată în Anglia de W. Morris, arhitectul german Muthesius

13 Vezi, R. D e l e w o y, *Dimensions du XX-e siecle* — (1900—1945). Ed. d’art A. Skira, 1965, p. 25.

14 Vezi, L. M u m f o r d, *Technique et civilisation,* Ed. du Seuil, Paris, 1950, p. 254.

15 Vezi, P. F r a n c a s t e 1, *Art et technique,* Ed. du Minuit, Paris, 1962, p. 31.

constituie în 1907 asociaţia „Deutscher Werkbund”. Aceasta grupa 12 prestigioşi artişti (Van de Velde, Behrens, Hoffman, Schumacher ş.a.) precum şi 12 firme industriale, având printre altele ca obiectiv major „coordonarea tuturor eforturilor în vederea ameliorării calităţii în producţia industrială”, cu convingerea că lucrări de calitate superioară pot fi abordate nu numai prin unealta meşteşugarului ci şi cu ajutorul maşinii stăpânite de om.

Chiar dacă mişcarea amintită nu a fost consecventă şi în pofida disputelor programatice între Muthesius şi Van de Velde, ea s-a soldat cu colaborări fructuoase cu firme industriale, printre care în primul rând „A.E.G”. Disputele au cristalizat totuşi două curente de opinie, care într-un fel sau altul au persistat şi persistă încă: cea a unui funcţionalism pur, rigid (Muthesius) şi cea a unei creaţii libere, care refuză orice „constrângeri” impuse de standardizare, tehnologie etc. (Van de Velde).

Este remarcabil faptul că în acelaşi cerc al arhitecturii şi plasticii gruparea şi şcoala „Bauhaus”-ului a elaborat poate platforma hotărâtoare pentru apariţia esteticii industriale. Animată de spiritul arhitectului W. Gropius, mişcarea care a funcţionat din 1919 până în 1933 în Germania a reunit mari artişti ca: Klee, Kandinsky, Feininger, O. Schlemmer, Moholy-Nagy, M. Breuer, Mies van der Rohe ş.a. „Bauhausul” a militat activ pentru ideea unităţii artei şi tehnicii, pentru coordonarea formei create de maşină cu forţa sa de expresie estetică. La Bauhaus, unul din elementele creatoare, şi nu de mică importanţă, rezidă în tentativa lui Gropius – scrie S. Giedion – de a remedia sciziunea dintre producţia industrială şi forma estetică a produsului. Gropius făcea eforturi pentru a educa generaţii capabile să creeze modele de serie, realizate deopotrivă în spiritul formei pure şi în spiritul maşinii[16]. „Bauhausul” a fost un autentic „laborator artistic”, în care printr-o cooperare a arhitecţilor, inginerilor, pictorilor, sculptorilor s-au elaborat forme

16 Vezi, S. G i e d i o n , *Walter Gropius,* Paris, 1954, p. 25.

solicitate de metodele moderne de uzinaj, prin prefabricate şi standardizare. Aci este în cauză întreaga doctrină a funcţionalismului. Orice construcţie trebuie să fie utilă, să corespundă înainte de toate funcţiei. Aceasta comandă structura, care nu mai este de loc camuflată printr-un decor supraadăugat[17]. „Bauhausul" a reprezentat primul mare centru de pregătire a unor artişti pentru industrie, şi a dat totodată dovezi practice inconiestabile de sinteză a artei şi industriei. Inovaţia tehnică şi artistică în arhitectură a fost corelată cu inovaţia în întregul cadru al vieţii cotidiene. Sunt semnificative mai ales expoziţiile din 1923 şi 1930, care prin abordarea în imobilul modern a unui mobilier de serie, suplu şi simplu (M. Breuer) a unor sisteme moderne de iluminat (Moholy-Nagy) etc. au încercat să impună o nouă viziune asupra cadrului fizic al omului modern.

Instaurarea fascismului în Germania a împiedicat continuarea activităţii grupului „Bauhaus", din cadrul căruia majoritatea emigrează în S.U.A. (Gropius, Mies van der Rohe, M. Breuer, Moholy-Nagy). Continuarea investigaţiilor, experimentelor, depăşirea unor speculaţii preluate din expresionismul german, folosirea curajoasă a unor tehnici şi materiale noi, în sfârşit mai marea limpezime în conceperea formelor tehnice au stimulat în mod hotărâtor apariţia Esteticii Industriale. Dincolo de activitatea „Bauhausului" în S.U.A. este greu de conceput avântul doctrinei şi practicii „Industrial Design" în această ţară – '2.

Problemele rolului „Bauhausului" în apariţia esteticii industriale, cât şi actualitatea poziţiilor acestei mişcări sunt azi un serios obiect de dispută. În opoziţie cu Max Bill, sau cu Th. Maldonado, arhitectul Bruno Zevi socoate „Bauhausul" totalmente neactual şi anacronic cel puţin din două motive: primul, pentru că azi se ridică probleme absolut noi pe planul proiectării, iar al doilea, pentru că azi e vorba de o metodologie ştiinţifică a proiectării, ce ar fi lipsit în concepţia „Bauhausului". Problematica discuţiei

17 Vezi, *I'art et Vhorntne,* Larousse, Paris, 1961, voi. 3, p. 431.

este prezentă şi într-o relativ recentă luare de poziţie a lui Abraham Moles – azi şi el profesor la celebra şcoală de designeri „Hochschule for Gestalttung” de la Ulm – în care se ia în discuţie întreaga doctrină a funcţionalismului. Fireşte.

12 *Estbhique industrielle aux litutr miis,* O.E.C.E., Paris, 1959, p. IC.

atât conceptul de „funcţionalism” specific „Bauhausului” f cât şi metodologia sa au fost în multe aspecte, unele esenţiale, depăşite în contextul actualului progres ştiinţifico-tehnic, ceea ce impune o reală adaptare atât a instrumentelor teoretice, cât şi a celor metodice la noile realităţi şi perspective. Dar câteva idei majore ale „Bauhausului” rămân principial în actualitate; un profund spirit *umanist,* război declarat stilismului *gratuit* în tehnică, efortul pentru crearea unor obiecte tehnice *noi,* cu parametri tehnici şi calităţi estetice superioare. Cu toate limitările, istoriceşte condiţionate „Bauhausul” rămâne incontestabil una din remarcabilele dovezi ale strânselor raporturi între artă şi industrie, între creaţia artistică şi cea estetico-industrială, un punct nodal în înţelegerea genezei doctrinei „Industrial Design”.

În întreaga istorie a acestor raporturi dintre artă şi estetica industrială s-au impus şi mari personalităţi, care şi-au adus aporturile lor la avansarea ideilor esteticii industriale. Iar Le Corbusier (Jeanerret) este cât se poate de semnificativ. Spiritul său pătrunzător, sensibilitatea sa inovatoare, nu au putut trece reci pe lângă marile probleme ale vremii, în particular cele ale esteticii industriale. După ce a spulberat primatul absolut al artizanatului, civilizaţia maşinistă a intrat – după Le Corbusier – în cea de-a doua eră, „era armoniei, a maşinii în slujba omului”[18], care solicită o reechipare a vieţii cotidiene, a mijloacelor de transport etc., pe baza posibilităţilor vaste oferite de industria modernă. Respingând poziţiile celor ce socoteau corectitudinea

18 Le Corbusier, *Quand Ies calhedrales etaient blanches,* Gonthier, Paris, 1965, p. 229.

maşinii în antagonism cu frumosul[19], Corbusier a militat pentru o cooperare intimă între inginer şi artist socotind că: „Estetica inginerului şi arhitectura sunt două lucruri consecutiv solidare...”[20], că formele moderne trebuie să izvorască din determinări tehnice. „Operând cu calcul, scria el, inginerii uzează de forme geometrice, satisfăcându-ne ochii prin geometria lor, iar spiritul nostru prin matematică; operele lor se află pe drumul unei mari arte”[21]. Iar în 1960, prefaţând o lucrare de inginerie (Engineering), remarca responsabilitatea solidară a artistului şi inginerului în faţa societăţii, necesitatea de a nu uita că factorul uman este factorul *central* al ecuaţiei, că noile echipamente industriale sunt destinate omului[22].

Dintre artiştii plastici, pe care îi vedem implicaţi în efortul de a făuri o estetică nouă a vieţii cotidiene, figura lui *Fernand Leger* este remarcabilă. Fernand Leger face parte dintre acei artişti care se caracterizează atât prin aceea că poartă evident amprenta epocii, cât şi prin participarea activă „la modificarea decorului cotidian al vieţii noastre”[23]. Platforma estetică a lui Leger nu poate fi identificată nici cu un tehnicism îngust, nici cu o utopie estetizantă. Ea vizează o artă capabilă să reflecte unitatea între om şi lumea construită de el, o artă „prospectivă”, deschizătoare de drumuri. Din eseurile pictorului francez se remarcă două cicluri dedicate esteticii maşinii şi respectiv culorii şi spaţiului. Leger Socoate că lumea obiectelor tehnice este pasibilă de frumos. „Elementul mecanic, scrie Leger, nu este pentru mine o atitudine, o luare de poziţie, ci, un mijloc pentru a ajunge să dau o senzaţie de forţă şi putere (...). Eu încerc, cu ajutorul elementelor mecanice, să creez un obiect frumos”[24]. Iar intrând în unele detalii ale chestiunii, F. Leger încearcă să

---

19 Le Corbusier, *Sur Ies 4 routes,* Gallimard, Paris, 1941, p. 15.

20 Le Corbusier, *„Vers une arcbitecture”,* Vincent, Freal, Paris, 1958, p. 4.

21*•• *Ibidem*, **p. 13.**

22 Didier Gompel-Netter, *L'engineering,* Sufredoc £d., Paris. 1962, p. 9.

23 R. Garaudy, prefaţă la volumul *Fonctions de la peinture,* Gonthier, Paris, 1965.

24 F. Leger, *„Fonetions de la peinture”,* Gonthier, Paris, 1965, p. 63.

demonstreze inexistenţa unei antinomii, a unei ireductibilităţi a frumosului şi utilului. Dimpotrivă, el afirmă la un moment dat cu o tonalitate categorică: „Frumosul modern se confundă aproape totdeauna cu necesitatea practică”[25]. În ansamblul lor, eseurile referitoare la estetica maşinii sunt pline de observaţii subtile, interesante privind valoarea estetică a obiectului tehnic, o clară intuire a raporturilor funcţie-formă-culoare etc. în egală măsură, de un real interes sunt aprecierile sale privind rolul culorii în viaţa socială. Într-un articol publicat în 1954 în revista „Probleme de la couleur”, Leger abordează direct valoarea estetică şi socială a culorii în mediul de muncă al lucrătorilor unei uzine din Rotterdam. Am putea întru totul să cădem de acord cu istoricul artei J.E. Müller, care în populara sa carte *Arta modernă,* Socoate că poate mai mult ca orice alt artist Leger a deschis arta civilizaţiei industriale cu profund optimism şi hotărâre.

Şi pentru că nu ar fi posibilă evitarea sculpturii, din această totuşi atât de sumară şi atât de incompletă enunţare, am simţi necesitatea să remarcăm faptul că o serie de preocupări majore în sculptura modernă sunt şi ele un produs al unor confluenţe ale artei şi tehnicii, cu pozitive repercusiuni în universul formelor industriale. Cu toată nota puţin fortuită a afirmaţiei, o idee autentic interesantă este formulată de P. Francastel, care scrie: „gustul pentru forme mascate (enveloppantes) şi pentru suprafeţe palpabile izvorăşte de la artişti ca Laurens, Brâncuşi sau Lipschitz, înaintea lucrărilor cu privire la aerodinamism ale inginerilor”[26].

Aşa, bunăoară, principiile formulate de exponenţii mişcării aşa-zis constructiviste (l’atlin, A. Pevsner, N. Gabo ş.a.) au oglindit cu limpezime şi consecvenţă tendinţa de apropiere a teoriei estetice de „industrialism”, concurând activ la procesul de cristalizare a doctrinei esteticii industriale. Programul teoretic al constructivismului are

25 *Ibidem,* p. 54.

26 P. F r i n c a s i e i, *Art et technique,* Ed. du Minuit, Paris, 1956, p. 257.

poate elementele sale cele mai raţionale în tendinţa de a găsi mijloacele stabilirii unui acord organic între „funcţionalitatea tehnică” şi „calităţile estetice ale structurii” pe plan formal, cromatic etc., iar pe un plan mai larg prin intenţia de a găsi un stil autentic modern pe planul ambianţei cotidiene, ba chiar şi în proiectarea tehnică. Am fi însă evident departe de adevăr dacă sub unele principii ce vizau evidenţa construcţiei, geometrizarea formelor, cinetica construcţiei, şi sub impresia unor lucrări (poate nu cele mai semnificative) am proceda la aprecieri simplificatoare, la etichete descalificatoare („lichidarea sculpturii”, „antiumanism”) aşa cum procedează V. Tasalov în lucrarea sa „Estetica tehnicismului”[27].

Fireşte, s-ar putea invoca multiple alte grupuri artistice şi nume de prestigiu, care şi-au adus, cu sau fără intenţie, prinosul în constituirea esteticii industriale. Dar nu am urmărit acest scop. Am dorit numai să evidenţiem faptul că secolul nostru este departe de a fi arena unei îndepărtări şi chiar repulsii între artă şi tehnică, ba dimpotrivă că ne aflăm în faţa unui raport complicat şi subtil în care arta asimilează adânc problematica unui nou univers, universul tehnic-industrial, iar acesta din urmă la rândul său, este „ajutat” să-şi găsească (cel puţin pe plan formal şi cromatic) un stil adecvat, o faţă proprie. Aceasta însă fără a produce o dizolvare a specificului firesc atât al obiectului artistic cât şi al celui tehnic.

Am remarcat în paginile de mai sus câteva aspecte cu valoare esenţială în înţelegerea esteiicii industriale.

În primul rând, faptul că deşi nu poate fi studiată izolat de etapa anterioară – estetica *meşteşugărească,* şi nici de estetica *artei* –, „estetica *industrială*” are un domeniu specific, particular. Particularităţile valorii estetice a obiectului tehnic, a produsului industrial şi a cadrului muncii industriale sunt date de însăşi specificul industriei, de specificul muncii industriale în condiţiile epocii contemporane.

---

27 V. T a s a 1 o v, *Estetica tehnijiztna,* Iskusstvo, Moscova, 1960, p. 75.

În al doilea rând, am remarcat însă că artei (mai ales anumitor genuri ca arhitectura, pictura, sculptura), teoriei artei, estetica industrială îi datorează şi-i va datora mult, tocmai pe linia unei limpeziri a problematicii noii discipline, a precizării unor coordonate estetice proprii stilului industriei moderne.

CONCEPTE DE BAZĂ

Frumosul industrial

Frumosul este fără îndoială o categorie centrală a esteticii generale, dar cu o valoare considerabilă şi în aşa-numitele domenii de estetică „aplicată”, printre care estetica industrială ocupă un loc important. Recunoaşterea cvasiunanimă a poziţiei „privilegiate” pe care o ocupă această categorie nu a împiedicat, poate, una din cele mai disputate înfruntări de opinii în estetică, înfruntare care jalonează întreaga istorie a gândirii estetice. Semnificativ este faptul că disputa continuă şi azi, cu diverse grade de intensitate, printre teoreticieni de orientări variate; ea a cunoscut în ultimii ani o manifestare destul de serioasă printre esteticienii marxişti.

Având o natură social-obiectivă, afirmându-se în raporturile complexe dintre subiect şi obiect, frumosul constituie o categorie de largă extensie ce funcţionează în aprecierea fie a obiectelor naturale sau fabricate de om, fie a omului însuşi, fie în cel al creaţiei artistice. Iar în măsura în care valorificarea estetică poate cuprinde întreaga realitate, estetică generală nu poate ignora acest aspect. Tocmai aceasta este carenţa istorică a unor sisteme estetice de tipul celui hegelian. Începându-şi prelegerile sale de estetică, Hegel nota că obiectul acestei discipline „este întinsa împărăţie a frumosului; mai exact: domeniul ei este arta şi anume artele frumoase... (...) ...noi excludem de îndată din ştiinţa frumosului artistic, frumosui din natură”.

G. W.F. Hegel, *Prelegeri jlc estetici,* Edit. Academiei, Bucureşti, 1967, pp. 7 – 8.

Depăşind punctul de vedere hegelian, care reduce estetica la frumosul artistic, nu avem însă dreptul să

privim nediferenţiat domeniile cărora li se aplică valorificarea estetică prin prisma categoriei frumosului. Mai precis, aci este vorba de o unitate în diversitate, cu alte cuvinte de raporturi comune, relativ stabile, şi de raporturi specifice, mai mult ori mai puţin labile. Fiind o sinteză, un raport între obiect şi subiect, frumosul ne apare în ipostaza unei corespondenţe intime a realului cu un ideal uman. Această corespondenţă a idealului cu realul se manifestă însă pe baza coordonatelor specifice domeniilor celor mai variate. Există particularităţi ale frumosului în natură, în viaţa umană, în obiectele fabricate de om, care nu sunt în aceeaşi măsură proprii artei. Dar chiar dacă luăm în consideraţie notele specifice, este foarte dificil de a stabili ierarhizări în valori superioare, ori inferioare.

În sfera extraartistică frumosul poate fi apreciat în domenii foarte variate. Este recunoscută, de regulă, calitatea obiectelor naturale de a fi analizate prin prisma unei judecăţi estetice de valoare. Prin prisma sensibilităţii şi a idealului său estetic, omul poate califica drept frumos un curcubeu apărut pe cer după o ploaie, un peisaj, un cer înstelat etc. Această apreciere estetică este sinteza unei raportări a idealului estetic cu realitatea, fiind apreciate ca atare, însuşiri cum ar fi armonia părţilor constitutive, ritmul dispoziţiei lor, simetria ori asimetria elementelor etc. etc. în orice caz, nu calităţile fizico-chimice ori de altă natură ale obiectelor definesc prin ele însele aprecierea acestor obiecte ca frumoase. Numai raportarea realului, a acestor procese concrete la idealul uman – ideal concret-istoric (ceea ce şi explică variabilitatea unor aprecieri, fie în epoci diferite, fie în limitele epocii la popoare diferite) – poate explica această categorie a frumosului.

Prezent în natură, frumosul este sensibil şi în mediul artificial, creat de om, în lumea obiectelor fabricate. Specific acestui domeniu este faptul că frumosul reprezintă, de cele mai multe ori, rezultanta unei acţiuni conştient dirijate în vederea realizării unor obiecte frumoase. Însuşi specificul muncii umane, particularitatea

anticipării ideale a obiectului fabricat, atestă că omul îşi obiectivează reprezentările, idealurile sale. Măsura în care idealul său se finalizează, gradul în care idealul concordă cu realul defineşte şi frumuseţea obiectului făurit. În cazul acestui univers al produselor muncii umane, corespondenţa între ideal şi real capătă o determinare specifică. Ea nu este izvorâtă numai din considerente subiective, ci şi din considerente funcţional-obiective, adică din modul în care în obiect se finalizează cât mai corect şi mai deplin funcţia sa. Iar această modalitate capătă expresia unei înţelegeri umane în procesul practicii social-istorice. În acest context intervine şi măiestria creatorului de produse, stăpânirea meşteşugului de care depinde capacitatea de a făuri obiecte cu o funcţionalitate perfectă, care să se adecveze cât mai cuprinzător idealului uman.

Aceste raporturi între real-funcţional şi ideal, între obiectiv şi subiectiv etc., întreaga experienţă de viaţă a omului au ridicat în faţa esteticii problema corelaţiei între *frumos* şi *util,* frumos şi bun etc. Raportarea frumosului la util a condus către două extreme, ambele suficient de eronate, pentru a stârni înfruntări de idei pe parcursul multor secole. O primă linie, o putem numi socratică[28], reduce frumosul la util, socotind că valoarea estetică a unui oarecare produs nu poate fi judecată decât ca valoare utilă. În opoziţie cu această linie, o altă orientare opune frumosul utilului. Acestei a doua orientări, căreia am putea să-i spunem kantiană, concepe frumosul ca plăcere dezinteresată, universal fără concept, ca finalitate tară scop. Pentru Kant frumosul nu este util.

În opoziţie cu aceste două extreme, estetica marxist-leninistă respinge atât orientările îngust militariste, cât şi cele îngust estetizante. Esenţialul este de a stabili o corelaţie justă între valoarea estetică a produsului uman şi cea practic-utilitară. De altfel, chiar în interiorul sterei

---

28 Astfel, Socrate făcea afirmaţia că „toate lucrurile care servesc oamenilor sînt deopotrivă frumoase şi bune în măsura în care ele pot fi bine folosite. Un coş de gunoi este deci frumos ? Da, dacă el corespunde bine destinaţiei sale, tot astfel cum un scut de aur este urît dacă el nu-şi corespunde sie însuşi" (X c n o f o n , *Lcs memorables*, III, 8).

creaţiei artistice propriu-zise, genuri ale artei ca arhitectura sau artele aplicate (şi nu numai ele) vădesc existenţa unor relaţii intime între frumos şi util.

După părerea noastră, discuţia cu privire la raportul dintre frumos şi util, atâta timp cât s-a susţinut că frumosul se reduce la util sau i se opune în mod necondiţionat, a pornit de cele mai multe ori de la premise false, a fost o pseudoproblemă. Aci momentul axiologic este conceput ca reductibilitate sau ireductibilitate a unei valori la alta, ca determinare a unei valori prin alta, sau ca incompatibilitate a relaţiilor valorice. [Semnificative sunt aci similitudinile pe care le-au dezvăluit unii esteticieni marxişti – demonstrând inconsecvenţele poziţiei de mai sus – între valoarea de schimb şi întrebuinţare a mărfii (Marx) şi valoarea estetică[29].]

Meritul multor din esteticienii de la sfârşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru, ca şi cel al unor esteticieni contemporani este, după noi, că reluând problema raportului frumos-util au conceput-o într-o manieră nouă mult mai nuanţată. Astfel, francezul Guyau discutând problema încă în a doua jumătate a secolului trecut, pleda pentru ideea că „utilul nu provoacă în noi sentimente estetice pentru că este util, ci pentru că în acelaşi timp utilul este frumos”[30]. Iar Paul Souriau ajungea să formuleze în jurul anului 1904 ideea că „nu poate exista un conflict între frumos şi util”[31].

Chestiunea, reluată în estetica contemporană într-o ipostază mai puţin categorică decât în trecut, nu mai poate fi escamotată chiar dacă nu întotdeauna soluţiile propuse sunt cele mai fericite. Câteva exemple: Raymond Bayer, în al său *Tratat de estetică,* analizând raporturile dintre

---

29 în aceşt ;ens menţionăm lucrarea M. B r e i z u, *Cunoaşterea artistică,* Edit. Academiei, 1960, pp. 110—115 şi cea a lui I. P a s c a d î, *Idealul fi valoarea estetică,* Edil. politică, 1966, *pp. 7*—86.

30 M. G u y a u, *L'art du point de vue sociologique,* douzi^me ed., Paris, I-elix Alean, s.d., p. 11. (în teoria lui Guyau, utilitatea poate fi concepută ca o formă „primitivă", ca un prim grad de frumos, „tres inferieure", *op. cit.,* p. 11. în esenţă, utilul este raportat la frumos numai prin „elementul *intelectual* al finalităţii percepute şi printr-un element *sensibil* dinainte încercat", *op. cit.,* p. 13. Remarcabil este deopotrivă faptul că la Guyau nu este desconsiderată latura socială a utilului, care poate spori simpatia faţă de tot ceea ce are scop social şi uman).

31 P. S o u r i a u , *La beaute rationnelle,* Paris, 1904, p. 212.

frumos şi util, precizează că: „În timp ce utilul este un răspuns clar la o activitate esenţialmente mediată, frumosul este fără scop şi este imediat”. De pe poziţiile unei asemenea abordări a frumosului, cu un anumit iz de subiectivism, Bayer formulează totuşi concluzia că „frumosul şi utilul au comună reuşita; obiectul util este frumuseţe prin triumful său”[32]. Iar Mikel Dufrenne *(Fenomenologia experienţei estetice)* în încercarea de a defini obiecul estetic, arătând că fără a se identifica obiectul estetic cu alte obiecte create de om în scopul satisfacerii unor nevoi, „obiectul uzual, şi tot atât de bine orice alt obiect, poate fi perceput estetic şi apreciat ca frumos”[33]. După Dufrenne, raportul obiectului estetic (şi acesta conceput ca pornind de la opera de artă, dar fără a-l reduce absolut la acesta) cu alte obiecte fabricate de om trebuie abordat prin prisma a trei aspecte: utilitate, prezenţa autorului, stil-meşteşug

Estetica marxistă, pornind de la geneza fenomenului estetic, de la adevărul demonstrat încă de Marx şi Engels că esteticul, atitudinea estetică a oamenilor nu poate fi despărţită de activitatea lor de producere a bunurilor materiale necesare traiului, permite o înţelegere mai clară şi mai exactă a problematicii în discuţie. Plehanov, în „Scrisori fără adresă”, nota că: „munca este mai veche decât arta şi în general omul priveşte obiectele şi fenomenele înainte de toate din unghiul de vedere utilitar şi abia ulterior se aşază în atitudinea sa faţă de ele pe punctul de vedere estetic”[34]. Dar oare esteticul se detaşează mai târziu într-atât de munca umană şi de produsele ei cu destinaţie utilitară încât să nu mai poată fi apreciat în acestea din urmă? Fireşte că nu. Extinzând aprecierea estetică asupra universului de obiecte şi fenomene ce-l înconjoară, omul judecă lucrurile şi prin prisma unui ideal estetic. În măsura coincidenţei idealului uman cu realitatea obiectului sau fenomenului acesta

32 R. B a y e r, *Trăite d'estbetique*, Armând Colin, Paris, 1936, p. 136.

33 M. D u f r e n n e, *Phenomenologie de l'experience esthetiquc,* P.U.l'., Paris, 1954, p. 135.

34 I. P l e h a n o v, *Literatura fi estetica,* Moscova, 1958, p. 75.

poate fi preţuit şi ca frumos, alături, poate, de preţuirea altor calităţi ale sale. Bineînţeles că relaţia nu poate fi absolutizată în sensul că orice obiect care este util, este în egală măsură şi frumos. Această determinare decurge din însuşirea obiectelor respective de a declanşa o rezonanţă în sensibilitatea estetică a umanului, de a se raporta la idealul estetic.

Am făcut aceste observaţii, deoarece domeniul esteticii industriale, care-şi reclamă dreptul la valorificarea frumosului are un şir de tangenţe teoretice cu problemele mai sus abordate. O primă concluzie este iminentă: domeniul producţiei industriale este capabil în cea mai înaltă măsură să fie promotorul unor obiecte pasibile de o apreciere estetică; confruntarea realului cu idealul uman nu evită domeniul producţiei industriale, ci, dimpotrivă, credem că îi acordă o atenţie mereu sporită, în virtutea locului mereu mai mare pe care-l ocupă în viaţa oamenilor produsele fabricate. Dar şi în problema frumosului industrial, fără a i se contesta dreptul la existenţa, au existat unghiuri diferite de abordare. O încercare interesantă este, după părerea noastră, cea a lui Ch. Lalo. El doreşte o aşa-numită „esthanalyse”, adică o analiză prin optica principiilor unei „estetici structurale”. După Lalo, problema frumosului industrial este aceeaşi ca a oricărei valori estetice, adică: „În ce măsură percepem deodată într-o producţie industrială determinată mai multe structuri eterogene şi armonia lor, într-o suprastructură quasi miraculoasă, operă a unui joc tehnic liber?”[35]. Aceste structuri eterogene ar putea fi cinci[36]: a) structurile funcţionale, concepute ca funcţii sau valori anestetice ale industriei, b) structuri materiale, caracteristice diverselor materiale, c) structuri organice, respectiv organele specifice funcţionării maşinilor, d) structuri formale şi e) structuri de ambianţă. Transparenţa acestor structuri, interdependenţa organică, consonanţa lor este ceea ce

35 Ch. Lalo, *Les structura mattresses de la beaute industrielle,* în „Esthetîque industrielle", P.U.F., 1954, p. 29.

36 *Idem,* p. 39.

face să se nască, după Lalo, o „suprastructură frumoasă” u. Pe fondul acestei concepţii, Lalo încearcă o analiză structurală comparată a unei opere de artă („moartea lui Sardanapall” a lui Delacroix) şi a unei opere tehnice (Turnul Eiffel). Meritoriu în această analiză ni se pare tocmai tentativa de a concepe frumosul industrial ca ceva organic produsului fabricat şi nu surajutat, nu exterior, aplicat. Adept al unei estetici implicate, Lalo apreciază că valorificarea estetică a obiectului industrial trebuie să fie un act sintetic complex ce se realizează pe fondul interferenţelor care se produc în ansamblul acestui obiect între diverse structuri.

Într-o altă optică, dar spre aceleaşi concluzii ajunge şi El. Souriau concepând estetica industrială ca „artă implicată”, înţelegând prin aceasta înmagazinarea intimă în munca industrială a unei cantităţi (mai uşor sau mai greu definibile) de activitate artistică. Valorile estetice pozitive ale operei industriale nu sunt concepute ca act gratuit, ca rezultanta unei activităţi cu o finalitate deosebită de procesul muncii ca atare. Pentru Souriau „în sânul muncii de creaţie industrială se exersează o activitate parţial, dar fundamental artistică”[37]. Capacitatea de a încorpora, de a realiza o „integrare morfologică” a diverselor elemente, structuri etc., astfel încât să rezulte obiecte organic închegate, cu o formă adecvată funcţiei şi topic expresivă, este înţeleasă de Souriau ca modalitate de a da valoare estetică produsului industrial, condiţie în a-l socoti ca frumos. Aceste idei formulate de Souriau într-un studiu datând din perioada anilor 1950 – 1951 sunt de fapt reluarea unor principii ale lucrării sale mai vechi, *Viitorul esteticii.* Observaţia o facem întrucât ne apar interesante unele comentarii ale lui Tudor Vianu, referitor la problema abordată.

Analizând lucrarea lui Souriau, Vianu apreciază pozitiv preocuparea esteticianului francez de a demonstra întrepătrunderea artei cu alte forme ale muncii, faptul că

---

37 Et. Souriau, *Passe present, avenir du probleme de l'esthetique industrielle,* în voi. „Esthetique indusirielle", P.U.F., 1952, p. 12.

în complexul unei industrii care cumulează forme diversa ale muncii, acţiunea artistică revine celui care le concepe în conexiunea lor, îndrumându-le către Creaţia finală a lucrului. Reproşul pe care-l formulează cu acest prilej Vianu nu se referă la preocuparea lui Souriau de a dezvălui valoarea estetică a produselor muncii umane, ci mai curând la faptul că sunt estompate notele specifice ale artei. Produsul industrial este pentru Vianu mai „opac”, momentul originalităţii fiind pe de altă parte neînsemnat. „Activitatea manufacturieră şi maşiniştică – scrie Vianu – pot manifesta o apropiere evidentă de tipul activităţii artistice în măsura în care ating originalitatea şi autonomia perfecţiunii” *u.* Chiar dacă nu putem accepta întru totul rezervele lui Vianu privind valoarea estetică a producţiei maşiniste, ni se pare că ele au o raţiune precisă, căci enunţă într-un anumit fel – chiar dacă nu explicit – existenţa unor deosebiri între estetic şi artistic şi că, recunoaşterea valorii estetice indubitabile a unor produse fabricate pe cale industrială nu ne permite asimilarea necondiţionată a acestora produsului creativităţii artistice.

Caracterizarea frumosului industrial nu a fost ocolită nici de alţi esteticieni, filosofi etc. în limitele sistemului său filozofico-estetic şi neotomistul El. Gilson se simte obligat să abordeze problema frumosului industrial. În lucrarea sa *Materii şi forme,* asimilând frumosul produsului industrial celui natural spre deosebire de frumosul artistic el arată: „Perfecţiunea în adaptarea scopurilor la mijloace în vederea unei oarecare finalităţi practice este însoţită de o frumuseţe naturală a produselor fabricate. Acest frumos industrial este mai apropiat de natură decât de artele frumoase”[38]. Iar în continuare: „În cele din urmă frumuseţea unei maşini este într-un anume fel naturală” 1(! Concepând frumosul ca un act gratuit, El. Gilson nu înţelege să analizeze procesul muncii ca un proces de creaţie, în care valenţele estetice ocupă un loc important. Frumuseţea unui produs nu e însă un rezultat spontan, automat, ci rodul unei activităţi umane complexe în care

38 Et. Gilson, *Matieres et formes,* J. Vrin, Paris, 1964, p. 28.

actul creaţiei este condus în mod conştient de un anume ideal estetic.

O ultimă observaţie se impune în legătură cu o concepţie aparte privind frumosul în industrie, şi anume cea pe care o enunţă G. Simondon în lucrarea sa *cu privire la lumea existenţei obiectelor tehnice.* Lucrarea care este, am putea spune, mai mult speculaţie decât analiză, îşi propune să abordeze realitatea tehnică ca un sistem deschis, interconectat cu domeniile diverse ale culturii[39]. El pledează pentru introducerea în cultură a realităţilor tehnice – atât sub formă de cunoaştere, cât şi sub formă de valori. În spiritul acestei pledoarii autorul se referă la filiaţia între gândirea tehnică şi cea estetică. Frumuseţea obiectului tehnic nu este concepută ca o raportare a structurilor reale ale acestuia la un ideal estetic concret, ci ca un rezultat al înserării obiectului respectiv în lumea naturală sau umană. „Există în anumite cazuri o frumuseţe proprie obiectelor tehnice – scrie Simondon. Această frumuseţe apare atunci când aceste obiecte sunt inserate într-o lume fie geografică, fie umană: impresia estetică este deci raportată la această inserţiune, fiind similară unui gest”[40]. Un asemenea punct de vedere face de fapt din problema frumosului o chestiune exterioară produsului industrial şi doar amplansarea obiectului tehnic într-un cadru mai mult sau mai puţin adecvat devine criteriul valorificării lui estetice. Experienţa demonstrează însă neajunsurile, unei asemenea concepţii, deoarece valorificarea estetică a produsului industrial este rezultantă a unei aprecieri globale, integrale a obiectului tehnic în structuralitatea sa concretă şi în funcţionalitatea sa determinată.

O precizare se impune inevitabil. Estetica industrială trebuie să-şi pună în centrul problematicii sale problema frumosului industrial, ca raportare a creaţiei tehnice-industriale la un ideal estetic specific. Ca şi chestiunea

39 Gi1bert Simondon, *Du mondc d'existence des objets tech- niques,* Aubier, Paris, 1958, p. 9.

40 Gilbert Simondon, *op. cit.,* p. 185.

frumosului în general, sau a frumosului particularizat în artă, frumosul industrial nu are un caracter normativ, invariabil, abstract. Idealul estetic şi în legătură cu el gusturile estetice ale societăţii cunosc o evoluţie, o elasticitate determinate de un şir de factori. Formarea unei sensibilităţi estetice a oamenilor în raport cu creaţia tehnică-industrială este un proces complex. Etapa iniţială, în care se afirmă producţia industrială de serie se caracterizează printr-o respingere aproape unanimă a produsului industrial, socotit inestetic, urât. În bună măsură atitudinea reprobatoare faţă de virtuţile funcţionale şi estetice ale produsului industrial este explicabilă prin încă insuficienta preocupare pentru calitatea produselor (uneori greutăţi de ordin tehnologic, alteori incompetenţă sau superficialitate), precum şi prin faptul că aceasta este perioada când produsul industrie maşiniste este o copie, de multe ori infidelă şi de o calitate îndoielnică, a produsului meşteşugăresc. Această reluare se referă şi la detaliile formale, ornament etc. în cadrul acestei situaţii sunt manifeste la sfârşitul veacului trecut – atât tendinţa de reîntoarcere la meşteşugărit (munca manuală era pentru Ruskin unica soluţie de a armoniza munca şi arta), cât şi tendinţa de excludere, de subestimare a valorilor estetice în numele unei societăţi industrializate, raţionale. Acest din urmă punct de vedere a caracterizat anumite teorii sociologice, bunăoară, concepţia durkheimistă.

Progresul rapid al industriei, al ştiinţei şi tehnicii a dus rla modificări nu numai de ordin cantitativ (al extensiei largi a produsului industrial), dar şi calitativ (ameliorarea calităţii produselor, trăinicia etc.) în aceste condiţii produsul industrial lichidează dependenţele sale de produsul artizanal, îşi conturează un fel propriu de a fi, inclusiv pe plan formal. Această dezvoltare a industriei s-a resimţit în evoluţia reprezentărilor umane, în îmbogăţirea idealului (estetic, a gusturilor cu un conţinut nou. Societatea începe să asocieze mereu mai mult noţiunea de calitate a produsului industrial cu cea de frumos, începe să

aprecieze mereu mai mult calităţile estetice ale produsului. Se constituie un adevărat stil industrial, care a impresionat deopotrivă pe producător şi consumator, pe tehnician şi pe artist. Mărturie sunt puternicele reacţii ale mişcării artistice la dezvoltarea ştiinţei şi tehnicii.

O interesantă încercare de a surprinde raportul dintre dezvoltarea tehnicii maşiniste şi însuşirea estetică a maşinilor se face în lucrarea lui Lewis Mumford *Tehnică şi civilizaţie*. În spiritul înţelegerii acestui raport sunt descrise trei principale etape: a) stadiul (faza) cotchnică, fază în care tehnica maşinistă abia se afirmă, când sarcinile tehnice sunt dominante, iar valenţele estetice ale maşinii nu sunt încă o preocupare majoră pentru producători; b) faza paleotehnică, în care capitalismul afirmă o industrie în plină ascensiune când se constituie „homo economicus”, când mediul industrial devine subiect al reflectării artistice, iar pe de altă parte, calităţile estetice ale maşinii îi preocupă pe producători. Specificul acestei perioade este lipsa unei legături organice între latura tehnico-funcţională şi cea estetică. Esteticul este conceput ca ornamentaţie gratuită, ca latură pur exterioară. Acestei faze i-ar corespunde şi reacţiile de tip ruskinean, sau durkheimist pe care le-am menţionat mai sus; c) faza neotehnică, în curs de desfăşurare, în care randamentul maşinilor a crescut simţitor în condiţiile valorificării rapide în tehnică a unor idei ştiinţifice remarcabile. Acum, valorificarea estetică devine o componentă fundamentală a întregului proces al creaţiei tehnice, de la proiectare până la finisare şi consum. Lucrarea lui Mumford prilejuieşte alături de aceste periodizări, mai mult sau mai puţin arbitrare (deoarece, periodizările sunt definite pe baza unui inventar de descoperiri şi invenţii în unele componente ale sale imprecis) şi urmărirea căilor de afirmare a noii sensibilităţi estetice. Legat de asimilarea intelectuală a maşinii de către tehnician şi artist, care a avut drept cauză atât deprinderea, experienţa muncii cotidiene cât şi extinderea unui antrenament sistematic în ştiinţe, a apărut

„comprehensiunea unei noi ambianţe estetice şi emoţionale” 19. Astfel, maşinismul a impus după Mumford cunoaşterea unor termeni estetici relativ noi (precizie, calcul, puritate, simplitate, economie) 20, iar standardizarea, repetiţia, ritmul – devin factori noi de formare a gustului, a sensibilităţii estetice *21.* Dezvoltarea impetuoasă a lumii tehnice, a unei varietăţi imense de maşini, instrumente, agregate – a căror suprafeţe, volume, forme implică multe elemente noi – se impun ca valori estetice, ca generatoare a unui tip nou de satisfacţie 22. Deci, simultan cu procesul de afirmare a producţiei industriale are loc procesul în care „experienţa tehnică sau maşinistă a fost asimilată de către sensibilitate” 23, cum afirmă criticul R. Delevoy, reluând

„Lewis Mumford, *Technique et civilisation,* Ed. du Scuil, Paris, 1950, p. 287.

20 *Idem*, p. 301.

21 *Idem,* p. 308.

22 *Idem,* p. 288.

23 R. Delevoy, *Dimensions du XXsiccle (1900 – 1945),* Ed d’art Albert Skira, 1965, p. 137.

expresia folosită de Eliot, Mumford şi consacrată de S. Giedion.

Sensibilitatea estetică a societăţii începe să se dezvolte sub impulsul unor elemente noi oferite de dezvoltarea tehnicii industriale, şi am spune şi sub impulsul, de loc neglijabil, al mişcării artistice moderne – mai ales în pictură, sculptură şi arhitectură –, care s-a dovedit adesea foarte receptivă la noul univers de impresii oferit de industrie. Azi, în condiţiile când societatea omenească urcă noi trepte pe linia revoluţiei tehnico-ştiinţifice, realitatea tehnică devine un domeniu deosebit de important al valorificării estetice. Însuşirea estetică a maşinii, a mediului industrial, preocuparea de a produce obiecte tehnice cu calităţi estetice remarcabile, calităţi deduse din înseşi particularităţile tehnico-funcţionale ale maşinilor, este de fapt opera activităţii relativ recente din domeniul esteticii industriale.

În cadrul produsului industrial, al ambianţei şi al locului de muncă frumosul este generat în ultima analiză de calitatea acestora de a avea o perfecţiune evidentă, clară şi totodată emoţionantă, tulburătoare, o corespondenţă adecvată a formei cu funcţionalitatea sa. Raportul între judecata estetică şi perfecţiunea obiectului industrial nu se limitează la existenţa reică a respectivului produs, ci totodată, la satisfacţia, plăcerea pe care acesta trebuie să o degaje în persoana celui care realizează percepţia obiectului. Pentru ca un produs industrial să poată declanşa o reacţie şi o apreciere estetică pozitivă din partea consumatorului, deci pentru a-l putea judeca, aprecia ca frumos este necesar înainte de toate ca acesta să se caracterizeze prin perfecţiune tehnică, printr-o bună funcţionare, prin comoditate în exploatare, deci prin rezolvarea în cel mai înalt grad a problemelor de ordin tehnic, a îmbinării organice, armonioase a elementelor sistemului tehnic respectiv, în aşa fel încât eficienţa sa practică să fie maximă. Perfecţiunea obiectului industrial trebuie să fie, totodată, clară, evidentă, simplă, ceea ce impune producătorului industrial să exprime pregnant logica funcţionării, a mişcării obiectului industrial. O maşină-unealtă, bunăoară, întruneşte acele însuşiri care ne fac să o apreciem ca frumoasă în condiţiile când perfecţiunea sa tehnică este riguros, logic exprimată, impunându-se celui ce o mânuieşte. Aci intervine, aşadar, necesitatea ca în raporturile subiectului cu obiectul tehnic, acesta din urmă să se dezvăluie cu claritate, permiţând înţelegerea raţiunii sale de a exista şi de a funcţiona. Dar perfecţiunea tehnică, evidentă şi clară, nu este suficientă în sine pentru a declanşa aprecierea estetică pozitivă. O asemenea apreciere trebuie să fie, totodată, rezultatul satisfacerii simţurilor umane subiective, rezultanta unei anume satisfacţii, plăceri pe care trebuie să ne-o producă. Pentru a putea fi apreciat ca frumos, produsul tehnic trebuie să posede o formă sugestivăagreabilă, să atragă şi într-un fel, sau altul, prezenţa lui să dea satisfacţie. Atunci când maşina-unealtă, de pildă, are şi o formă clară, simplă,

o structură cromatică adecvată, atunci când mânuirea acestei maşini şi însăşi prezenţa ei poate produce plăcere, putem aprecia această maşină ca frumoasă. Deci, frumosul în producţia industrială trebuie abordat ca o unitate organică a perfecţiunii tehnice, a clarităţii şi evidenţei şi totodată, a capacităţii de a ne mişca, de a da satisfacţie, de a place.

O asemenea concepere a frumosului în cadrul producţiei industriale permite, după părerea noastră, depăşirea unor puncte de vedere unilaterale, care au redus şi au identificat pur şi simplu frumosul cu utilul, sau, dimpotrivă, le-au opus.

Societatea îşi formează în fiecare etapă a dezvoltării sale un ideal estetic (indisolubil legat de idealul politic, moral etc.), gusturi estetice corespunzătoare. Acestea au astăzi o structură complexă şi exprimă printr-un model al realului, pe planul conştiinţei umane aspiraţiile, năzuinţele oamenilor. Idealul estetic al omului contemporan, incluzând şi prototipul năzuit al obiectelor din mediul tehnic, călăuzeşte atât actul de valorificare, cât şi cel de producere al valorilor. Locul pe care-l ocupă categoria frumosului în estetica industrială atestă rolul important ce revine acestei discipline în dezvoltarea vieţii spirituale a societăţii, în mod deosebit în ceea ce priveşte procesul de perfecţionare a gustului pentru frumos al oamenilor muncii din ţara noastră. Prin natura sa, societatea noastră organizată conştient şi ştiinţific, prilejuieşte un cadru deosebit de prielnic pentru afirmarea şi receptarea frumosului din toate domeniile, inclusiv a frumosului industrial.

Funcţie, structură, formă în estetica industrială

Abordând problemele creaţiei „după legile frumosului” în realizarea produsului industrial, a locului de muncă şi a ambianţei muncii în industrie, estetica industrială nu-şi poate soluţiona sarcinile fără a lua în consideraţie raporturile dintre funcţie, structură, formă în cadrul obiectului tehnic.

Fie că este vorba de un produs industrial, mai mult

sau mai puţin complicat (de exemplu, o maşină simplă, o maşină-unealtă etc.) fie că este vorba de „locul de muncă” industrial (individual sau colectiv), avem de-a face cu sisteme tehnice caracterizate printr-un înalt grad de integralitate. Ocupându-se de problemele maşinismului şi ale marii industrii, Marx scria în *Capitalul* că „niaşina, de la care porneşte revoluţia industrială, înlocuieşte pe muncitorul care mânuieşte o singură unealtă cu un mecanism care operează deodată cu un *mare număr* de unelte identice sau de aceeaşi speţă şi care e pus în mişcare de o singură forţă motrice, oricare ar fi forma ei”[41]. De aci, mergând mai departe, Marx vorbeşte despre cooperarea unor maşini de acelaşi fel şi despre sistemul de maşini care pot deveni în anumite condiţii complexe tehnice automate.

În cadrul acestor sisteme tehnice, legătura pe care o putem face între parte şi întreg atestă faptul că sistemul tehnic este un sistem integral specific. Elementele constitutive ale maşinii, bunăoară, se află într-o relaţie de interdeterminare de înalt grad, într-o stare de condiţionare reciprocă de care depinde, în ultimă analiză, starea, determinarea calitativă a sistemului. Specificul maşinii nu este numai de ordin cantitativ şi nu este, în primul rând, cantitativ, ci de ordinul calităţii şi al esenţei. Maşina nu este o simplă sumă a unor unelte şi mecanisme simple, ci o asemenea stare calitativă nouă care permite folosirea şi transformarea unei surse de energie în vederea efectuării unei activităţi, înlocuind forţa omului cu forţa motrice produsă de o altă sursă, depăşind limitele organice prin care era îngrădită. „Sub formă de maşină, mijlocul de muncă dobândeşte un mod de existenţă material care presupune înlocuirea forţei omeneşti prin forţele naturii şi a rutinei bazate pe experienţă prin aplicarea conştientă a ştiinţei”[42].

Sistemele tehnice sunt sisteme artificiale, rezultante ale activităţii productive, ale practicii umane. Oamenii

41 K. M a r x , *Capitalul,* voi. I, Edit. politică, 1960, p. 391.

42 *Idem,* p. 4CX).

creează pe baza cunoaşterii legilor naturii, în vederea satisfacerii unor cerinţe materiale şi spirituale. Nevoia umană, gradul de dezvoltare al ştiinţei şi al tehnicii în general stimulează necontenit crearea, producerea unor noi sisteme, amplificând puterea oamenilor, independenţa lor de natura şi stăpânirea mereu mai perfectă a acesteia.

Sistemul tehnic (maşina, de exemplu) nu este însă un sistem închis, izolat. El se află în interacţiune cu altele, formând, de pe alte criterii, sisteme mai complexe. Astfel, este cazul sistemului mixt (natural-artificial) – „om-maşină”. Maşina, acest sistem care reprezintă obiectul esenţial al esteticii industriale, funcţionează în relaţiile ei cu omul, produs al unei evoluţii istorico-naturale, al unor relaţii sociale determinate. Raporturile „om-maşină” cuprind o largă arie de aspecte, care pornesc de la modalităţile optime de integrare a muncitorului în procesul tehnic, de pildă, adaptarea corespunzătoare a maşinii, a componentelor ei la munca muncitorului (ex.: manetele, întrerupătoarele strungului sau datele antropometrice etc.), până la modalităţile de „eliberare” a sistemului de „limitele” fizice ale lucrătorului (producţia automată).

Atât sistemul tehnic ca atare, cât şi sistemul mixt „ommaşină” sunt de fapt obiectul intervenţiei creatoare a esteticii industriale. Creaţia tehnico-estetică nu poate avea loc în afara cunoaşterii profunde a proprietăţilor, a naturii acestor sisteme. Înţelegând estetica industrială ca o estetică implicată, organic integrată sistemului respectiv, rezultă că noţiunea de sistem tehnic ca şi cea de sistem., om-maşină” – obiect principal al ergonomiei – sunt categorii majore ale acestei discipline.

Obiectul tehnic, ca sistem, presupune raporturi dialectice multiple între întreg şi părţile sale componente. Elementele componente ale întregului cunosc o articulaţie specifică pe baza anumitor forţe integratoare, articulaţie care implică analiza a doua categorii cu valoare dominantă pentru estetica industrială: *structură* şi *formă.*

Precizarea sensului în care folosim aceste categorii se impune dintr-un început, cu atât mai mult cu cât în

gândirea contemporană şi mai ales orientările structuraliste i-au dat adesea accepţiuni deosebit de variate. Pe de altă parte, structura şi forma sunt categorii de esenţe apropiate, astfel încât ele adesea sunt socotite identice. Pentru Lalande structura desemnează „în opoziţie cu simpla combinare de elemente, un întreg alcătuit din fenomene solidare, astfel încât fiecare depinde de celelalte şi nu poate fi ceea ce este decât în şi prin relaţia sa cu altele”[43]. Reprezentanţii teoriei formei (gestalttheorie) folosesc de cele mai multe ori noţiunile de „formă” sau de „structură” ca similare. În a sa *Psihologie a formei* Paul Guillaume scria că „o formă este altceva sau ceva mai mult decât suma părţilor sale. Ea posedă proprietăţi ce nu rezultă din simpla sumă a proprietăţilor elementelor”[44]. Un real interes prezintă lucrarea lui Abraham Moles *Teoria informaţiei şi percepţia estetică,* care îşi propune să analizeze printre altele structura, formele în care se realizează şi se determină un anumit mesaj estetic. Pentru el teoria informaţiei presupune o adevărată ierarhizare a formelor[45]. „Numim aci formă (Gestalt), scrie A. Moles, un grup de elemente percepute în unitatea lor, ca nefiind produsul unei asamblări sau întâmplări” 20. Abordarea felului în care are loc transmiterea şi perccperca informaţiei estetice[46] (intraductibilă şi doar aproximativ transmisibilă) ne poate folosi mai târziu în studiul modului concret în care se degajă mesajul estetic al produsului industrial.

Examinând valoarea conceptului de structură în viaţa contemporană, implicaţiile acesteia în ştiinţă şi în arta modernă (cu precădere în arhitectură şi plastica modernă), G. Kepes scrie: „Structura, în sensul ei de bază, este unitatea părţilor şi articulaţiilor entităţilor. Ea este un

---

43 A. L a 1 a n d c, *Vocabulahe technique et critique de la Philosophie,* , Paris, P.U.F., 1962. î;

44 P a u l G u i l l a u m e , *La psycbologic dc la forme,* l'lammarion, Paris, 1965, p. 17. S

45“A b r a h a m M o l e s , *Theorie de Vin)ormation et perception* J *esthetique,* l'lammarion, Paris, 1958, p. 198.

46 *Idem,* p. 135.

model de coeziune dinamică, în care substantivul şi verbul, *forma* şi *a forma,* sunt coexistente şi intermodificabile; un model al forţelor intercondiţionate, percepute ca o unică entitate spaţio-temporară”[47]. Kepes este conştient de greutatea separării conceptelor înrudite cu structura, adică ordinea, forma, complexitatea organizată, întregul, sistemul, Gestaltul etc., dar Socoate că aşa cum fiecare epocă foloseşte un model central de înţelegere, structura apare pentru timpul nostru ca cea mai semnificativă orientare spre o „substanţă unică a viziunii noastre”.

În lucrarea de faţă noi folosim termenii de structură şi formă într-un sens oarecum diferit. Fără a identifica structura cu întregul, concepem structura ca modalitate de conexiune şi interdeterminare a elementelor componente ale întregului. În acest raport forma o înţelegem ca expresie a conţinutului şi mai ales ca aspect exterior al obiectului, într-un anume fel, ne apropiem de distincţia pe care o făcea încă Hegel, între ceea ce definea el ca formă internă şi formă exterioară. Dintr-un alt unghi de abordare, ceea ce numim structură şi ceea ce socotim formă se afla în relaţii de determinare reciprocă, structura sistemului impunând o anumită organizare formală; tot astfel cum în unele cazuri soluţia formală poate genera anumite mutaţii structurale în existenţa obiectului. Atenţia deosebită acordată structuralităţii obiectelor, rolului structurii nu poate căpăta însă valoare autonomă şi absolută (una din carenţele structuralismului). Structura trebuie abordată pe terenul concret al procesului respectiv, al elementelor care sunt structurate.

Poziţia faţă de structură şi formă definesc, de fapt, aspecte fundamentale ale concepţiei esteticianului industrial. Dezvăluirea şi înţelegerea structurilor obiectului tehnic şi deducerea, construirea formei celei mai adecvate, reprezintă principalul în creativitatea estetică în industrie. Curt Siegel numea această preocupare de a da formă unor obiecte care solicită o

---

47 *Stmcture in an and Science,* edited by *C,* y o r g y K e p e s , Studio Vista, London, 1966, Introduction, p. II.

construcţie tehnică metodică „forme structurale”[48].

Dar, structura şi forma obiectului sunt organic legate de *funcţia* sau funcţiile pe care acesta la îndeplineşte. Funcţiile pe care le are de îndeplinit obiectul tehnic, şi înainte de toate funcţia sa utilitară, cea de a exercita o activitate materială necesară omului, se realizează prin funcţionarea forţelor integratoare ale structurii care dinamizează elementele componente ale sistemului. Ca şi structura, funcţia obiectului orientează forma, îi impune să se adecveze la maximum finalităţii lucrului. Este necesar să facem însă o deosebire între funcţie şi funcţionare, această din urmă noţiune referindu-se mai mult la modul cum îşi exercită funcţiile sale obiectul, la dinamica sa etc.

Examinarea şi rezolvarea în condiţii optime a unităţii organice dintre formă, structură şi funcţie este, după părerea noastră, poate punctul cheie al esteticii industriale, mecanismul prin care se poate atinge acea „perfecţiune”, evidentă şi emoţionantă pe care am numit-o frumos industrial. Acesta este totodată principalul principiu metodologic în realizarea unei „estetici implicate”, integrate obiectului tehnic şi nu supraadăugate, autonome etc.

Concepţii structuraliste, funcţionaliste sau mixte, s-au emis şi în teoria estetică, mai ales cu implicaţii în arhitectură. Cu acest prilej ele şi-au făcut loc şi în estetica industrială – uneori explicit aşa cum se întâmplă în cazul lui André Hermant, alteori implicit ca la Curt Siegel.

Lewis Mumford, în perspectiva raporturilor dintre arta şi tehnică, formula părerea că tehnica în dezvoltarea sa istorică a fost unul din factorii de bază ai apariţiei unor orientări funcţionaliste. „În afara artelor speciale pe care le-a generat (fotografie, cinematograf – *n. ns. LA.)*, tehnica modernă şi-a adus propria contribuţie culturală – scria Mumford. Ştiinţa a subliniat respectul faţă de fapte, tehnica a pus accentul pe importanţa funcţiei” 33. Pe acest teren al dezvoltării tehnicii, unde funcţionalitatea ocupă poziţii majore, se constituie forme noi – obiect al esteticii

48 C u r i S i e g e l, *lortiies structuralei de Varchitecture moderne,* Eyrolles, Paris, 1965, p. 7.

industriale, ori obiect al reflectării artistice. „Formele urmează funcţiile, le subliniază, le cristalizează, le clarifică, le face vizibile” 34, conchide Mumford. Funcţionalitatea obiectului tehnic este pentru autorul american izvorul principal al unei noi sensibilităţi estetice, generate de formele tehnice ce s-au cristalizat.

Teoreticianul arhitecturii Curt Siegel, în spiritul ideii unităţii dintre artă şi tehnică, arată că tehnica modernă a influenţat radical formele construite. „Formele generate de această unitate (dintre artă şi tehnică – *n. ns. LA.),* ale căror trăsături sunt marcate de către tehnica construcţiei, le numim forme structurale” 35, scrie Siegel. Vehiculând cu noţiunea de structură, Siegel înţelege prin aceasta „imaginea lucrurilor care au făcut obiectul unei construcţii me

33 L e w is Mumford, *op. cit.,* p. 296.

34 *Idem,* **p.** 301.

35 Curt Siegel, *op. cit.*, p. 7, todice” 30. Autorul Socoate că forma structurală modernă solicită două condiţii de bază în înţelegerea ei: o adâncă comprehensiune intelectuală şi o independenţă a conceptului faţă de toate tendinţele şi curentele în arhitectură. Ceea ce ni se pare meritoriu în această concepţie, ceea ce socotim valoros în înţelegerea formelor tehnice care constituie obiectul esteticii industriale, este sublinierea ideii că forma structurală nu este simplă rezultantă a unei intuiţii artistice. Forma aşa-zisă structurală „necesită o cunoaştere precisă a raporturilor tehnice” 37, atât în concepţia şi elaborarea acestor forme, cât şi în aprecierea, în judecarea lor. Accentul pus de autor pe raportul structură-formă, chiar dacă cuprinde absolutizări ale elementului structural pierzând din aria analizei alte coordonate ale evoluţiei formelor, indică totuşi o importantă pistă de cercetare. Ea solicită subordonarea analizei formale, specificului construcţiei, a tehnologiilor, materialului etc. Indubitabil forma tehnică îşi află şi ea coordonatele în particularităţile obiectului tehnic, în structura şi funcţia acestuia, în funcţionarea lor, în natura tehnologiei, materialelor etc.

Una dintre orientările estetice care a abordat pe un front larg chestiunea formă-funcţie-structură, este cea căreia îi aparţine francezul André Hermant, fondator al unei întregi mişcări artistice în ţara sa şi cu un anumit ecou şi în alte ţări, mişcarea „Formes utiles”. Lucrarea sa, ce poartă ca titlu însăşi denumirea mişcării, este socotită în Franţa drept o lucrare esenţială în formaţia esteticianului industrial. Deşi scrisă mai mult de pe poziţiile arhitectului, lucrarea acordă atenţie într-o importantă măsură produselor industriale, obiectelor fabricate. Pentru

Hermant noţiunea de forma utila, însă, are un Conţinut destul de vag, utilitatea formei fiind „un raport al calităţilor, aproape indefinibil, ce scapă criteriilor întemeiate numai pe eficacitatea materială, dar condiţia acestei calităţi spirituale a creaţiei umane fiind ceea ce

este viaţa pentru fiinţa vie”[49]. Ceea ce înţelege prin forme utile (noţiunea de „util” nefiind identică cu „utilitar”) el extinde la un domeniu nelimitat care cuprinde tot ceea ce omul „scrie, trasează, fabrică, fasonează, construieşte pentru a-i folosi sau pentru a-i place” de În acest domeniu vast Hermant remarcă însă două zone distincte: cea a formelor artelor şi cea a formelor industriale. Regnul formelor industriale diferă esenţialmente de cel al artelor, dar nu de cel al arhitecturii (arhitectura nu e concepută ca gen de artă, ci ca domeniu aparte). Deosebirea dintre artele majore, pe de o parte, producţia industrială şi arhitectura, pe de alta, se exprimă în deosebirea dintre formele libere şi formele construite. „Construcţia unei unelte, maşini, aparat, a unei mobile – *forme construite* – implică acelaşi comportament al spiritului creator ca şi concepţia unui edificiu: este vorba de a adapta forţele *active* ale materiei la necesităţile unei funcţionări (fonctionnement) ”[50]. Cu alte cuvinte, pentru Hermant producţia industrială îşi elaborează forme proprii, dar nu în mod liber, adică nu în raport exclusiv cu necesităţi spirituale (ideea artistică ce se obiectivează în imagine) ale creatorului. Forma industrială este mai riguroasă şi mai puţin autonomă, deoarece ea este dependentă direct („constrânsă”)

de particularităţile sistemului tehnic, de structură, materialul, tehnologia, funcţia sistemului, de modul de funcţionare a sistemului etc. Accentul, însă, este pus de către Hermant nu asupra ansamblului de particularităţi tehnicofuncţionale, ci mai ales pe problema materialului de construcţie (greutate, rezistenţă la sarcină, eforturile statice şi dinamice etc.). Pe de altă parte, stabilind distincţia între funcţional şi funcţionare, Hermant consideră că formele libere ale artei îndeplinesc, ca şi cele construite, o anumită funcţie, dar ele nu funcţionează. Apreciind perfecţiunea şi funcţionalitatea perfectă a

49 Andre Hermant, *Formes utiles.* Ed. du Salon des Arts Mena- gers, Vincent, l'real, Paris, f.d., p. 11.

50 *Ibidem.*

naturii, autorul face dese similitudini cu natura, considerând bunăoară că tendinţa de mascare a detaliilor complicate ale maşinii poate fi concepută ca reîntoarcere la forma primară a oului. În acelaşi spirit el grupează trei tendinţe funcţionaliste în arhitectura modernă, după raportul faţă de formele naturale, reprezentate prin: Miess von der Rohe; L. Wright şi Corbusier; Gaudi. În contextul acestor aprecieri este pusă problema raportului dintre funcţie-structură-formă, ca raport între de ce? prin ce? şi cum? Obiectul, în consecinţă, trebuie creat, construit şi judecat, prin optica unui echilibru cât mai deplin între funcţie („destinaţia obiectului"), structură („natura sa"), formă („modul cum se revelează sensibilităţii noastre, maniera sa de a fi") [51]. Este remarcabil că Hermant simte nevoia de a nu reduce forma la simpla aparenţă, şi vede în forma construită „*totalitatea* organizaţiilor materiale ce echilibrează *totalitatea* constrângerilor funcţionale"[52]. Deşi sunt abordate chestiuni numeroase care privesc natura specifică a produsului construit industrial, Hermant manifestă o atitudine ostilă faţă de estetica industrială („Industrial Design" pe care-l traduce în franceză ca „Stylisme"). Raţiunea unei asemenea atitudini reprobatoare autorul o vede în faptul că esteticul devine mereu mai mult obiect de afaceri – opera de artă obiect de speculă exprimat mai ales în dolari, iar în producţia de bunuri, după el „frumosul şi esteticul s-au transformat în simple instrumente publicitare pentru a vinde lucruri de proastă calitate şi urâte"[53]. În ansamblu, lucrarea lui Hermant prezintă interesul cel mai profund pentru estetica industrială. Ea suferă însă şi de multe inconsecvenţe. Astfel, însăşi ideea locului central al arhitecturii în cultura materială şi spirituală a vremii este însoţită de contestarea specificului artistic al arhitecturii. O serioasă inconsecvenţă a autorului şi dovada unei perspective înguste este faptul că sesizarea spiritului afacerist,

51 Andre Hermant, *op. cit.,* p. 44.
52 *Idem,* p. 96.
53 *Idem,* p. 115.

publicitar dăunător finalităţii estetice a produsului, nu este însoţită de preconizarea unor mijloace, forme de promovare a unor criterii cât mai precise de concepere, de execuţie şi apreciere a valorii estetice a produselor fabricate în industrie. Singura raţiune a lucrării şi a mişcării sale Hermant o vede în apelul la autenticitate, adică la o concordanţă între existenţă şi aparenţă, între formă, funcţie şi structură.

Aşa cum am remarcat în paginile anterioare, de pe poziţiile sistemului său estetico-filozofic, Lalo a încercat să stabilească criterii de analiză a structurii obiectului industrial în scopul relevării valorii estetice a acestuia. În accepţiunea lui Lalo noţiunea de structură este sinonimă cu cea de „parte”[54]. Spre deosebire de Hermant. care absolutizează momentul funcţional, Lalo acordă prioritate structuralităţii obiectului, formulând unele concluzii care reflectă limitele poziţiilor funcţionaliste. Vorbind despre valoarea estetică a obiectului industrial, Ch. Lalo notează pe drept cuvânt că „adaptarea exactă unei anumite funcţii nu este suficientă pentru a da naştere sentimentului frumosului” 43. Aceasta înseamnă că domeniul producţiei pe cale industrială a obiectelor materiale necesare omului nu poate permite nicio „artă pentru artă” în industrie (în virtutea raporturilor foarte strânse între formă-funcţie-structură etc.), dar nici absolutizarea tezei socratice după care o funcţie necesară, utilă ar fi suficientă pentru a produce frumosul. La Lalo valoarea estetică a obiectului este rezultanta acţiunii unui cuplu de „forţe” care cuprind funcţia, forma, structura materială, modalitatea de asamblare şi funcţionare a organelor întregului, ambianţa etc.

Projblema funcţionalismului este majoră în teoria şi practica esteticii industriale. În strânsă relaţie cu o întreagă doctrină a artei moderne, graţie mai ales membrilor „Bauhausului”, principiul funcţionalismului apare ca o coordonată fundamentală a esteticii industriale atât în perioadele trecute, cât şi astăzi. Interestil deosebit

54 C h. Lalo, *Les structures maltresses de la beaute industrielle,* P.U.F., Paris, 1954, p. 35.

pe care l-a polarizat în jurul său funcţionalismul, a fost determinat de faptul că această doctrină este esenţialmente dominată de aspecte economice, de raporturi care sunt virtual fundamentale în economia industrială. Nu este întâmplător faptul că pentru adepţii „Bauhausului” valoarea estetică a obiectului industrial este riguros dedusă din raportarea obiectului la funcţia sa, „frumosul” în acest obiect nefiind, pentru Gropius, decât un „epifenomen”, adică un element ajutător, adăugat secundar etc. Marele triumf al funcţionalismului în estetica industrială, în arhitectură etc. este rezultanta evidentă a războiului pe care acesta I-a declarat împotriva a tot ce era supraadăugat funcţiei, împotriva exceselor ornamentale, a formelor luxuriante, supraîncărcate etc. Şi indubitabil, funcţionalismul a reprezentat şi continuă să reprezinte un factor de bază al întregului nostru univers cotidian. Formulând o opinie sintetică asupra funcţionalismului, Abraham Moles scria: „Există o Magna Charta funcţionalistă care îşi propune să reducă obiectul la scopul său, să asimileze lumea obiectelor unei adaptări a producţiei la diverse funcţiuni11 46.

Funcţionalismul este astăzi serios pus în discuţie atât ca doctrină a artei moderne, cât şi ca doctrină de bază a esteticii industriale. Am remarcat în paginile anterioare dialogul dintre Tomas Maldonado şi Bruno Zevi, dialog care pune cu acuitate de fapt nu atât actualitatea şcolii „Bauhausului”, cât mai ales a doctrinei funcţionaliste ca atare. Principiul funcţionalismului, în esenţa sa, credem însă că nu poate fi pus la îndoială. El nu este decât generalizarea unor raporturi reale, şi de interes covârşitor pentru societatea modernă. Chestiunea este, însă, alta atunci când ne întrebăm dacă lui Gropius şi adepţilor lui le aparţine adevărul definitiv în abordarea funcţionalismului. Fireşte că practica socială, practica arhitecturii şi a creaţiei artistice în ansamblu, practica modernă a producţiei industriale aduc inevitabil corective şi aspecte noi în funcţionalism. Dar în egală măsură fără a-l infirma în mod absolut şi fără a-l transforma în principiul unic şi

invariabil al creaţiei.

Faptul că există anumite limitări ale funcţionalismului a fost adesea remarcat. În lucrarea sa *Natura desenului,* David Pye formulează un şir de obiecţii privind valoarea funcţionalismului în creaţia estetico-industrială. După el nu sunt posibile desene „pur funcţionale”[55], deoarece forma nu poate urma automat şi spontan funcţia. Funcţionalismul, după D. Pye, nu se sprijină pe principiile cinematicii şi este pasibil de relativism şi compromisuri în alegerea formei a. şa-zis funcţionale (genuri diferite de avioane – toate cu o formă funcţională aerodinamică –, dar construite după criterii diferite, sunt de fapt obiecte tehnice cu forme diferite). Principala obiecţie a lui D. Pye asupra funcţionalismului este că acesta n-ar fi altceva decât o urmare oarbă a unor cerinţe economice[56], care de multe ori sunt în directă contradicţie cu interesele estetice, ba chiar o piedică în simplificarea desenului industrial[57]. Remarcile lui D. Pye nu sunt lipsite de interes; dar ostilitatea deschisă declarată funcţionalismului este expresia unei alte extreme, şi ea limitată. Fireşte, există o neclaritate uneori a criteriilor de definire a raporturilor între funcţie şi formă, şi nu de puţine ori sub paravanul funcţionalităţii formei a fost promovat un gust îndoielnic, interese înguste ale producătorilor etc. Dar de aci nu se poate pune sub semnul întrebării însuşi conceptul de „funcţie” şi existenţa unei relaţii a funcţiei cu forma. Ceea ce infirmă atitudinea absolut reprobatoare faţă de funcţionalism este marele succes pe care această doctrină I-a avut, implicaţiile sale reale în viaţa cotidiană.

Dar, poate şi mai pregnant ideea crizei funcţionalismului a fost relevată în discuţiile purtate anul trecut în Franţa. Abraham Moles, arată că ideea „crizci funcţionalismului” este de fapt manifestarea unei contradicţii fundamentale între „spiritul ascetic” promovat

---

55 D a v i d P y e , *The nature of design,* Studio Vista, London, 1964, p. 8.

56 *Idem,* p. 35.

57 *Idem,* **p.** 96.

de funcţionalism şi „neo-kitschul supermarketului”, acea „mentalitate consumatoare absolută, promovată de maşina economică” a aşa-zisei societăţi „afluente”, „extrem-occidentale”[58].

Este vorba însă, aşa cum în diverse forme remarcau şi Fr. Choay, Baudrillart, Cl. Dauruet ş.a. mai ales, despre acea poziţie ostilă faţă de producţia de serie pe care o manifestă grupurile avute, minoritatea cu o mare putere financiară 51. Aşadar, nu este vorba despre o infirmare a funaţionalismukii ca atare, ci despre o manifestă tendinţă spre lux, fast, a grupurilor sociale avute, despre o „demodare” în gustul acestora a produsului industrial de serie, simplu, economic, relativ ieftin etc. Esteticianul Abrahrm Moles consideră că soluţia rezonabilă şi necesară ar fi aceea de a studia funcţionalismul într-un context sociologic integral, în legătură cu problematica sociologică, psihologică, economică, cu etica adaptării individului în lume etc.; în acelaşi context, el Socoate că estetica industrială trebuie să lărgească aria posibilităţilor formale, printr-o folosire eficientă a unor instrumente noi (maşini electronice, maşini automate de desen, procedee combinatorii, a teoriei jocurilor etc.), precum şi prin stimularea sistematică a fanteziei şi imaginaţiei în condiţiile când multe din laturile muncii designerului sunt preluate de către maşinile de manipulat informaţia.

Iată, aşadar, că ne aflăm în faţa unor opinii foarte felurite privind natura şi locul poziţiilor funcţionaliste. Funcţionalismul a reprezentat şi reprezintă, după părerea noastră, un principiu fundamental al esteticii industriale. Dar nu poate fi vorba despre un funcţionalism pur, care ar exclude sau limita alte numeroase coordonate definitorii pentru integrarea obiectului tehnic în universul omului contemporan. Raportarea formei la funcţie este o cerinţă majoră, dar nu unică în conceperea estetico-industrială a obiectului tehnic. Se impune deci corelarea funcţionalismu

5 *Idem.*

lui cu cerinţele multiple şi complexe al vieţii

58 „Design-industrie", ur, 86, 1967.

moderne, un mai mare avânt. al imaginaţiei şi fanteziei creatoare.

Sumarele observaţii asupra unor opinii exprimate în teoria estetică privind raporturile dintre funcţie-structurăiormă, conduc la concluzia că forma obiectului construit industrial constituie baza percepţiei estetice a acestuia. Proiectarea, executarea şi aprecierea obiectului industrial din unghiul de vedere al valorii estetice nu se poate opri însă la aspectul formal, iar forma nu poate fi detaşată de determinările ei în raport cu funcţia şi structura obiectului. În unele încercări de a relua problemele formei obiectului fabricat industrial, unii autori au făcut din concepţia formală a obiectului doar o completare adusă concepţiei tehnico-constructive, sau chiar numai ca mijloc de corectare a unor erori constructive.

Concepţia formei tehnice, de pe poziţiile esteticii *implicate* în industrie, obligă la considerarea întregului sistem tehnic în structuralitatea sa şi în realizarea finalităţii specifice. Forma tehnică autentică este dictată, fireşte, doar în coordonatele principale, de structura tehnică, de funcţia acestui obiect etc. Orice creaţie tehnică în măsura în care în procesul de rezolvare a sarcinilor funcţionale operează cu mase dispuse spaţial, realizează o anumită formă, a cărei valoare estetică poate fi mai mult ori mai puţin evidentă, sau, în unele cazuri, chiar de o valoare estetică negativă. În orice caz, prin similitudine cu domeniul vast al proceselor şi fenomenelor naturii, rezultă ca de regulă obiectul care funcţional tinde spre perfecţiune este şi produs al unei aprecieri estetice pozitive. Perfecţiunea funcţională, care asigură fenomenului un înalt grad de integralitate este probabil o importantă condiţie a unei forme corespunzătoare şi a unei valori estetice superioare. Dar în măsura în care admitem dependenţa funcţională a calităţilor estetice ale produsului tehnic, credem că într-un anume sens putem admite şi relaţia inversă, adică valoarea estetică autentică a produsului poate fi socotită – în anumite condiţii – ca unul

din indicatorii, ca un criteriu al perfectibilităţii funcţionale a produsului. Deci, după părerea noastră, forma tehnică autentică, reuşita ei estetică, este în bună măsură o garanţie şi un criteriu al valorii tehnico-funcţionale a produsului, deoarece ea reflectă o anumită perfecţiune, o idealizare a integralităţii produsului etc. Valoarea estetică a produsului în ansamblu şi fireşte calităţile estetice ale formei sunt componente organice ale unui sistem tehnic integral, iar interdependenţa elementelor constitutive ale integralităţii tehnice afectează în egală măsură şi raporturile formei cu celelalte componente.

Dar a limita valoarea estetică doar la faptul că perfecţiunea tehnico-funcţională generează o structură formală pozitivă ar însemna o revenire la vechea teorie socratică. Mai mult chiar, similitudinile cu natura pe care le vehiculează funcţionalismul aduc argumente şi de altă natură. Delfinul, bunăoară, posedă o formă aproape perfectă, care corespunde ideal funcţiei de a străbate cu uşurinţă apele, cu viteză maximă şi efort minim. Delfinul este, de regulă, apreciat pozitiv şi din unghiul de vedere al valorii estetice, al formelor. De altfel, forma delfinului este un prototip natural de referinţă pentru constructorii de nave maritime, aeriene, ori chiar terestre. Dar, tot atât de perfectă este concordanţa dintre formă şi funcţie în cadrul altor organisme vii, a viermelui de exemplu. Forma acestuia corespunde cel mai bine finalităţii organismului, reflectă adecvat structura şi particularităţile acestuia. Cu toate acestea.» cu toate că ajungem la o ecuaţie comună atât în cazul delfinului, cât şi al viermelui aprecierea estetică diferă funda’ mental, iar forma acestui organism nu o putem socoti – cel puţin la un şir de popoare –, expresie a unor calităţi estetice remarcabile. Aceasta ne duce la concluzia că probabil relaţia funcţie-formă nu este suficientă pentru definirea valorii estetice.

Deşi formele tehnice sunt puternic dependente de particularităţile tehnico-funcţionale ale obiectului tehnic, forma tehnică posedă şi ea o anume autonomie, relativă bineînţeles. Această relativă autonomie permite, pe plan

constructiv, un şir de soluţii, iar pe plan apreciativ o anumită gradare în raport cu idealul estetic care guvernează societatea, comunitatea umană, ori individul respectiv. Aceasta cu atât mai mult cu cât problema formei tehnice, după părerea noastră, cuprinde şi rezolvarea *cromatică* a obiectului[59]. Mai mult, chiar dacă nu vom fi adepţii identificării formei cu aparenţa, nu putem ocoli problema perceperii formei, iar în măsura în care ea este percepută capătă în primul rând vizualizare. De aceea, preocuparea de a da maximum de expresivitate obiectului construit este implicit o preocupare de a realiza o cât mai adecvată organizare vizuală a formei, ţinând seama de specificul percepţiei formale. Designerul englez F. Ashford consideră că în adoptarea unei soluţii formale a produsului industrial trebuie luaţi în consideraţie factori ca: destinaţia funcţională, construcţia şi materialele de construcţie, tehnologia de fabricaţie, raportul cu formele anterioare (care pot fi obiective sau pot purta şi o încărcătură afectiv-emoţională) etc. în planul organizării vizuale a formei industriale trebuie realizat un proces de selecţie, astfel încât forma aleasă să fie unitară, detaliile să comunice clar şi logic informaţia necesară, să poată fi evidentă funcţia obiectului, mijlocul de folosire, raportul dintre obiect şi operator, justificarea economică (precizie înaltă, forţă etc.) şi probabil ceea ce deosebeşte obiectul de altele (faţa sa proprie) [60].

Tendinţa generală în organizarea formei produsului industrial vizează simplitatea formei, deci conceperea unor asemenea forme care să fie uşor perceptibile, care să fie surprinse cu uşurinţă de ochi, să fie logice, inteligibile şi cu o maximă valoare informaţională. Uneori însă forma capătă în mod necesar un caracter complex. Forma complexă, după părerea specialiştilor, poate fi şi ea relativ uşor percepută, existând o mare experienţă a psihicului

59 Semnificativă este o interesantă lucrare daneză care pune proSlema soluţiei cromatice direct în contextul formal. Raportul formă-culoare e Urmărit atît în obiecte industriale construite, cît şi în artele majore. Cf. F r i t h i o f B r a n d t, *Formkolorisme,* Ejuar Munksgaard, Koben- havn, 1958.

60 Vezi, F. A s h f o r d, *Visual organization,* cf. „Design", 213, 1966.

uman în perceperea umor informaţii complicate. Forma complexă trebuie să fie însă cât se poate de logică, inteligibilă ireducând la minimum intensitatea efortului percepţiei.

Una din direcţiile aproape unanim recunoscute în conceperea formelor industriale este simplificarea lor prin folosirea principiilor geometriei. Teoretician al arhitecturii, André Lurşat afirmă că există o corespondenţă foarte strânsă între „estetică şi geometrie”[61]. Forma în accepţiunea matematică, precum şi forma în accepţiunea estetică nu sunt antitetice. Dimpotrivă, o analiză a valorii estetice a formelor mu poate ifi făcută decât dacă acestea sunt considerate rezultatul abordării izolate, ori simultane a unor asemenea coordonate ca linia, suprafaţa, volumul etc. „Aceste forme, scria A. Lurşat, se manifestă concret prin combinaţii multiple obţinute cu ajutorul liniilor, suprafeţelor şi volumelor având o poziţie determinată în spaţiu”[62]. Combinaţiile formale cele mai diverse sunt produsul dominării şi al conjugării clementelor geometrice. Valoarea plastică expresivă a formelor construite în arhitectură şi în bună măsură şi în producţia industrială este dependentă într-un înalt grad de modul de constituire a formei, de proprietăţile şi structura geometrică a acesteia.

Aceste aspecte, privind valoarea plastică, expresivă a formei, prin prisma modalităţilor de folosire a concepţiei matematice, geometrice vorbesc despre o anumită, relativă autonomie a formei în estetica industrială. Aşadar, în conceperea formei industriale există o interdependenţă cu semnificaţie majoră, definitorie între formă, funcţie şi structură. În acelaşi timp forma industrială poate şi ca prezenta o relativă autonomie în raport cu conţinutul tehnic-funcţional al produsului industrial respectiv. După Herbert Read, principalele coordonate considerate în proiectarea formei industriale în cadrul „artei maşiniste”

---

61 A. Lurţai, *Formes, composition et lois d'harmonie,* £d. Vincent, real, Paris, voi. II, pp. 211—212.

62 *Idem,* p. 9.

58 trebuie să fie materialul, tehnologia de fabricaţie şi funcţionalitatea obiectului[63].

Dar, valoarea formală a produsului industrial, valoarea estetică a formei, capacitatea obiectului industrial de a satisface necesităţi estetice trebuie corelată şi cu alte elemente. Materialul constructiv, de exemplu, nu este numai un element structural, ci şi unul expresiv, caracterizând suprafeţele şi volumele. Există astfel o unitate indisolubilă între structură şi aspect, deoarece calităţile materialelor folosite în construcţie pot fi privite prin unghiul valorii lor utilitare, aplicative, estetice etc. Contextura, dimensiunile, tratamentul etc. sunt semnificative şi în realizarea valorii estetice a produsului. Tot în acest cadru, având în vedere faptul că obiectele sunt supuse acţiunii luminii, precum şi acela că suprafeţele luminate sunt colorate într-un anumit mod, putem deduce alte noi coordonate ale valorii estetice a produsului industrial, fără de care nu putem aprecia în mod corespunzător forma acestuia.

Stil şi ornament

Discutarea problemelor esteticii industriale nu poate ocoli subiecte ca cele ce privesc stilul industrial, ornamentul etc.

Categoria *stilului* are o semnificaţie deosebit de cuprinzătoare şi cunoaşte interpretări din cele mai variate. Ni se pare că accepţiunile în care se foloseşte acest concept ar putea fi grupate astfel: stilul, ca stil al unei epoc: istorice, adică expresia pe plan estetic a particularităţilor epocii; stilul, în sensul reflectării particularităţilor naţionale; stilul, ca manieră originală, ca expresie a individualităţii creatoare; sau, în sfârşit, stilul, ca ansamblu de mijloace, de tehnici ce se cristalizează într-un limbaj mai mult sau mai puţin coerent.

În esenţă, categoria estetică a stilului exprimă pe planul cel mai general o sinteză a trăsăturilor dominante ale activităţii estetice a societăţii, o comunitate de aspecte ale valorilor estetice dintr-o perioadă sau alta, ca

63 *Idem,* p. 70.

reflectare a particularităţilor vieţii materiale şi spirituale, a trăsăturilor naţionale specifice etc. Fiind o categorie *estetică,* stilul nu poate fi limitat doar la domeniul creaţiei artistice, ci cuprinde toate acele manifestări ale activităţii umane în care sunt rezolvate sarcini cu caracter estetic. De aci, importanţa pe care a acordăm înţelegerii acestui concept în estetica industrială. Existenţa unui „stil industrial” contemporan credem că nu poate fi contestată. Important este însă să urmărim coordonatele care-l definesc, în raport cu alte reprezentări asupra stilului pe care le întâlnim în literatura estetică.

Esteticienii germani şi cei francezi au manifestat o atenţie deosebită faţă de problema stilului. Henrich Wolfflin, ale cărui merite în stabilirea unor principii metodologice în studiul istoriei artelor sunt remarcabile, abordează în lucrările sale şi problema stilului, conceput într-o optică idealistă ca o consecinţă a unei intuiţii artistice, care alege, sau dă prioritate „picturalului” sau „linearului”. În virtutea unei asemenea delimitări, Wolfflin consideră că problema esenţială este definirea „schemei optice” a intuiţiei artistice proprii artistului dintr-o epocă sau alta. Caracterizarea stilului presupune astfel cunoaşterea formei de constituire a reprezentării. Deosebirea dintre stiluri Wolfflin o concepe astfel: „Viziunea lineară distinge riguros o formă de alta, în timp ce viziunea picturală, dimpotrivă, se îndreaptă spre acea mişcare, care merge dincolo de totalitatea obiectului”[64], linearul redă obiectele aşa cum sunt, în timp ce picturalul aşa cum ni se par nouă[65]. Concepţia lui Wolfflin nu e capabilă să ofere un criteriu precis, deoarece unitatea stilistică e concepută doar ca unitate a mijloacelor tehnice, ceea ce împinge spre o concepţie formalistă, spre speculaţia abstractă în virtutea căreia sunt uniţi în aceeaşi grupă creatori a căror opera diferă radical atât pe linie formală, cât şi prin conţinut. Aşa cum apreciază O.V. Larmin, carenţa centrală a concepţiei lui Wolfflin este

64 H. W o 1 f f 1 i n, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art,* Paris, Gallimard, p. 31.
65 *Idem.*

ruptura dintre formă şi conţinut, „înţelegerea metafizică şi formalistă”[66] a însăşi formei, promovarea subiectivismului în aprecierea artei. Iar, după

M. Ragghianti, concepţia wolffliniană asupra stilului este un „purovizibilism”[67]. În acelaşi sens, P. Francastel aprecia că „refuzând să ţină seama de alt element în afara semnului plastic, el a detaşat opera de contextul uman”, iar poziţia sa „constituie în ultimă analiză un formalism”[68]. Comentând concepţia lui Wolfflin asupra stilului Raymond Bayer constată că esteticianul german respinge, refuză personalitatea creatorului. Stilul lui Wolfflin nu se referă numai la marile opere de artă, ci şi la producţii secundare. „Spiritul stilului este deopotrivă prezent în lucrurile mici, ca şi în cele mari”[69]. Analiza evoluţiei stilurilor în artă are la esteticianul german o tentă normativă – tipică pentru clasicism, e drept la el mult mai maleabilă –, dar fundamentală rămâne poziţia sa idealistă, care nu-i permite să întrevadă ansamblul de condiţionări ale stilului.

Henri Focillon în celebra sa lucrare *la vie des formes* oferă o definire a stilului care a căpătat o largă răspândire în literatura franceză. El scrie că stilul este „un ansamblu coherent de forme unite printr-o convenienţă reciprocă” în care „armonia se caută, se realizează şi se destramă în diversitate”[70]. Pentru Focillon înţelegerea stilului ca roediu formal omogen este lipsită de acea încadrare organică a creaţiei în epocă, de definirea acelor resorturi intime ale vieţii sociale care în ultimă analiză condiţionează constituirea stilurilor[71].

Multe dintre încercările de a preciza principii de constituire a stilurilor au acordat prioritate unor factori

---

66 O. V. Larmin, *Hudojestvenîi metod i stil,* izd. M.G.U., Moscova, 1964, p. 215.

67 Cf. M. Ragghianti, *L'arte e la critica,* Florence, 1951.

68 P. Francastel, *Art et technique,* Ed. de Minuit, Paris, 1956, p. 273.

69 R. Bayer, *H'tstoirc de l'esthetique,* Armând Colin, Paris, 1961, p. 335.

70 H. Focillon, *La vie des formes,* Paris, 1934, p. 10.

71 M. Breazu numeşte acest mediu formal, cu care operează Focillon, drept „mediu atemporal", cf. *Estetica vieţii cotidiene,* Edit. ştiinţifică, 1967, p. 38.

biologici, rasiali, mistici, iar altele au remarcat legăturile autentice cu particularităţile istorice, cu trăsăturile specifice ale popoarelor ori naţiunilor etc.

Stilul în artă şi pe un plan mai larg în cultura popoarelor a fost o preocupare şi a filosofilor români între cele două războaie mondiale. Lucian Blaga se dedică acestei probleme într-una din primele sale lucrări, *Filosofia stilului*. În această operă, autorul concepe stilul ca „o năzuinţă formativă care ţine de esenţa ideală a diferitelor popoare”[72]. Totodată este semnificativ faptul că stilul este abordat ca un ansamblu de valori „extraestetice pătrunse în estetic”, deci fără a fi un produs al acestuia din urmă e[73]. Problemelor stilului i-a acordat atenţie şi T. Vianu, care în *Estetica* apreciază stilul ca o sinteză teoretică a artei, o noţiune sistematică şi istorică. Stilul este definit de Vianu ca „unitatea structurii artistice într-un grup de opere raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, naţiunea, epoca sau cercul de cultură. Unitatea şi originalitatea sunt cele două idei mai particulare care fuzionează în conceptul stilului”[74]. Apărând ideea stilului autentic, respingând manierismul, Vianu arată că: „Adevăratul stil este acela în care se armonizează originalitatea individuală cu aceea a timpului şi a societăţii” G9. Analiza pe care o realizează esteticianul român este remarcabilă prin optica ei foarte largă, ce caută să conducă la o sinteză a determinărilor stilului, sinteză dată atât de originalitatea creatorului, cât şi de particularităţile naţionale sau de trăsăturile generale ale epocii. Cu unele inconsecvenţe ce i-au caracterizat concepţia sa estetică, în această perioadă a creaţiei Vianu izbuteşte mai mult decât alţii să surprindă existenţa unei determinări sociale a stilului. Originalitatea, adică particularităţile ce definesc „timpul” şi „societatea” sunt pentru Vianu factori esenţiali ai unui stil autentic. Amprenta societăţii, a epocii istorice a fost pentru Vianu şi

---

72 L. Blaga, *Filozofia slihtlui,* Edit. Cultura raţională, 1924, p. 41.

73 *Idem,* p. 38.

74 T. Vianu, *op. cil.,* p. 142.

în analizele sale artistice un criteriu fundamental în înţelegerea actului de creaţie.

În literatura estetică marxistă pot fi întâlnite de asemenea opinii diverse privind definirea stilului. Pentru Borev, de exemplu, există un stil al epocii, considerat de el realismul socialist[75], precum şi stiluri ale unor şcoli sau individualităţi artistice. Tot în literatura sovietică pot fi întâlnite definiţii ale stilului în artă care e considerat ca o „comunitate istoric constituită a sistemului imaginativ a mijloacelor şi metodelor de expresie artistică, comunitate generată de unitatea ideologico-tematică a conţinutului"[76]. Dar o asemenea definiţie apare ca necorespunzătoare, de exemplu, în cazul arhitecturii sau al artelor aplicate. Aceste înţelegeri limitează stilul la domeniul artelor, şi mai mult, unele au valoare prin excelenţă doar în literatură (Borev, sau programa sovietică a cursului de estetică), altele pentru arte plastice, sau arhitectură (Wolfflin). Extrapolarea unor particularităţi stilistice ale literaturii la toate domeniile creaţiei nu este riguroasă, deoarece, dacă în literatură, ba chiar în pictura şi sculptură poate fi vorba de o mare varietate de mijloace stilistice, în arhitectură acest lucru se realizează într-o mai mică măsură, ca de altfel şi în producerea unor obiecte cu o destinaţie utilitară precisă. Acest lucru îl remarcă şi Larmin, care Socoate că în aceste domenii „noţiunile de stil al epocii şi stilul acestor genuri utilitare ale artei de cele mai multe ori, probabil, se suprapun"[77]. Dar acelaşi Larmin în introducerea lucrării sale consideră că revenirea la noţiunea de „stil al epocii" ar fi o concesie „făcută teoriilor burgheze, o concesie făcută formalismului"[78]. Din acest unghi, el vede stilul şi unitatea stilistică numai în cadrul unei metode de creaţie determinate[79]. Dar tocmai aci autorul se contrazice, deoarece, după părerea noastră, el

75 I. B. B o r t v, *Osnovuîe esteticeskie categorii.* Moscova, 1960, l>. 3S2.

76 *Programa de estetică,* Gospolitizdat, Moscova, 1962, p. 21.

77 L a r m i n , *op. cit.,* p . 221.

78 *Ibidem,* p. 15.

79 *Ibidem,* p. 252.

pierde din vedere caracterele specifice ale diferitelor genuri de artă, precum şi conexiunile artei cu domeniile extraartistice.

O abordare mai amplă şi mai nuanţată privind categoria stilului îi este proprie prof. M. Breazu. Acesta nu ocoleşte problema stilului epocii, nu o socoteşte ca o noţiune cu conţinut perimat, ci dimpotrivă o consideră ca un instrument important în înţelegerea sferei foarte largi a esteticului cotidian. *„Stilul* unei epoci istorice este ansamblul de trăsături estetice specifice pe care-l au produsele acelei epoci, ansamblu rezultat din influenţa complexă a factorului natural, geografic-climatic, a bazei tehnice-materiale, dar mai ales a bazei economice (care, în ultimă instanţă, este *determinanta)* şi la care concură influenţele însemnate ale tradiţiilor naţionale, ca şi ale întregii suprastructuri corespunzătoare, care îşi pune amprenta ei*”*[80]. Ceea ce se remarcă în această analiză este depăşirea înţelegerii stilului ca simplu ansamblu de trăsături formale şi demonstrarea modului în care structura formală organizează un conţinut profund, conţinut care oglindeşte prin particularităţile sale esenţa epocii respective. În felul acesta, categoria estetică a stilului (ceea ce este mai cuprinzător decât stilul în artă, deşi stilul artistic şi cel al obiectelor vieţii cotidiene sunt în consonanţă), ia în consideraţie atât factori geografici-climatici, tehnico-constructivi, atât specificul, natura relaţiilor sociale, cât şi particularităţile naţionale.

Aceste observaţii ne sunt necesare pentru a putea răspunde la problema care preocupă estetica industrială, şi anume aceea a existenţei unui aşa-numit stil industrial, a trăsăturilor ce-l definesc.

Deşi preocuparea de a stabili coordonatele stilului industrial este de o dată relativ recentă, tentative în acest sens sunt cunoscute cu mai bine de un secol în urmă. Teoretician al construcţiilor de maşini, profesorul german Frantz Reuleaux edita încă în 1862 lucrarea *Despre stil în construcţiile de maşini,* lucrare care constituia de fapt un

---

 M. B r e a z u, *Stil şi ornament,* în „Estetica vieţii cotidiene", Edit. ştiinţifică, 1966, p. 50.

capitol final al tratatului său de construcţii de maşini (*Constructions lehre fur Maschinenbau*). Fiind unul dintre pionierii analizei formelor maşinii şi a necesităţii unei unităţi stilistice a acesteia, Reuleaux a simţit încă în condiţiile de la jumătatea secolului trecut nevoia de a lichida ruptura arbitrară între artă şi tehnică, de a manifesta preocupare pentru o concepţie formală cât mai adecvată. „Nu ar fi oare necesar, scrie Reuleaux, să găsim soluţii în construcţia de maşini, bazate nu numai pe legile probităţii şi finalităţii, ci şi pe cele ale frumosului?” 70. Stilul în procesul de elaborare a formelor este înţeles de Reuleaux nu ca o latură independentă, de sine stătătoare a creaţiei industriale, ci ca element derivat şi subordonat scopului de a elabora maşini caracterizate prin înalte calităţi în exploatare, prin rezistenţă, forţă şi un preţ de cost minimal. Interesant este şi faptul că Reuleaux vede procesul de elaborare a formelor maşinii ca o îmbinare a calculului matematic riguros, cu o anumită manifestare liberă a iniţiativei şi gustului proiectantului. Un criteriu de bază al elaborării unui autentic stil industrial, inginerul german îl vede în necesitatea unei clare şi precise raportări a elementelor constitutive, a unei semnificaţii funcţionale precise, a utilizării competente a principiilor ritmului şi armoniei. Analizând în detaliu concepţia formală a maşinilor, el desprinde câteva elemente formale, fiecare cu particularităţile sale: „forme iniţiale”, „forme tranzitorii”, „forme parţiale sau coordinare” (Gliederungsformen), „forme de închidere” şi „forme de legătură”. Aceasta din urmă este înţeleasă ca „profil al construcţiei, creat de îmbinarea riguroasă a părţilor între ele”[81]. Asigurarea unui adevărat stil în construcţia de maşini nu este numai rezultatul unei înţelegeri a formelor, ci totodată rodul degajării posibilităţilor pe care le oferă materialul de construcţie şi modalităţile de prelucrare a acestuia. Fără a întrevedea clar direcţia evoluţiei stilului industrial, este meritul autorului german de a aprecia încă de pe atunci forma simplă, clară şi de a nu concepe

81 I'. Reuleaux, *op. cit.,* p. XIV.

ornamentul ca ceva exterior, suprapus maşinii, ci dictat într-o măsură cât se poate mai mare de necesităţile funcţionale, tehnico-constructive.

O importantă calitate a acestei lucrări rezidă, totodată, în faptul că intuieşte şi încearcă să comenteze existenţa unor elemente de specific naţional în alura, în silueta formelor maşinilor etc. El compară astfel profilul picioarelor de susţinere a unor elemente mobile, în concepţia constructorilor englezi şi a celor francezi, distingând o alură rigidă (similară unor construcţii din bârne) specifică englezilor, şi o construcţie uşoară, elastică, specifică şi corespunzătoare „temperamentului viu şi elegant al francezilor”. Chiar dacă acestea sunt remarci, observaţii spontane, ele atestă intuirea unei legături între stilul industrial al unei epoci şi particularităţile naţionale ale popoarelor.

Deşi multe din recomandările lui Reuleaux sunt deja perimate în virtutea noilor particularităţi ale construcţiei de maşini, deşi concepţia sa este mult tributară împrumutului din arhitectura vremii lui, el are meritul de a fi unul dintre primii care au sesizat necesitatea unei unităţi de concepţie în producţia industrială, care să se exprime prin constituirea unui stil industrial unitar.

Problema stilului industrial este mult abordată şi în lucrările unor precursori sau teoreticieni ai unei estetici industriale, în lucrările unor sociologi etc. W. Morris şi J. Ruskin, chiar dacă au fost militanţi activi împotriva producţiei mecanice, socotită un „rău absolut” (Morris), idealul unităţii artei şi meşteşugăritului era asociat elaborării unui stil care să caracterizeze obiectele de uz cotidian şi denunţau eclectismul producţiei industriale, lipsa de stil, lipsa unei preocupări estetice majore. Aşa cum am mai amintit, această poziţie a avut efecte neaşteptate, stimulând o atenţie mai mare elaborării unui stil industrial în care valorile estetice să ocupe o pondere însemnată. Chiar dacă nu indică explicit problema stilului industrial, Paul Souriau în a sa *la beaute rationnelle* caută să argumenteze lipsa unei opoziţii între frumos şi util, iar

criteriul perfectei adaptări a obiectului la finalitatea sa, apare ca un principiu esenţial al stilului industrial. Concepţia Werkbundului lui Muthesius (standardizarea – criteriu al stilului modern), a Bauhausului lui Gropius arc în vedere o unitate stilistică a arhitecturii moderne şi totodată a producţiei industriale într-un aşa-numit „realism funcţional”, în opţiunea spre simplitatea, claritatea şi funcţionalitatea formelor fabricate.

Dintre exegeţii mai recenţi ai problemei atrag atenţia mai ales observaţiile esteticianului El. Souriau şi cele ale sociologului şi criticului de artă P. Francastel.

După El. Souriau, „progresul normal al tehnicilor, mai mult ori mai puţin astăzi complet industrializat, cât şi evoluţia spontană şi autonomă a producţiei conform propriilor exigenţe, a creat treptat în lumea actuală un stil concret al lucrurilor şi a extins larg acest stil...”[82]. Esteticianul francez consideră că până într-un anumit punct acest stil industrial a intrat în conflict cu sensibilitatea estetică tradiţională, dar recunoaşte în stilul industrial existenţa „anumitor *valori estetice pozitive,* care sunt receptate de unii cu plăcere, cu ardoare, de multe ori cu entuziasm”[83]. Întreaga bogăţie de obiecte produse pe cale industrială şi care populează abundent mediul, cadrul în care trăim şi muncim sunt socotite expresie a unui stil, care are şi capacitatea de a stimula sentimente, „de a oferi mesaje susceptibile să provoace emoţii, adesea chiar entuziasm”[84]. Acest stil modern al obiectelor de uz cotidian („Styleskeumorphique” – deci care se referă la forma lucrurilor; termenul introdus în 1924 în *I'avenir de l'esthetikue)* este văzut de El. Souriau prin următoarele caracteristici: valorificarea (inclusiv estetică) a unor materiale artificiale noi (mase plastice); aspectul epurat al formelor, expresivitatea utilizării, lipsa ornamentării supraadăugate; „o sinteză morfologică completă”,

82 Et. Souriau, *Passe, present, avenir du probleme de l'esthetique industrielle,* în „Esthetique industrielle", P.U.F., Paris, 1952, p. 9.

83 *Idem.*

84 *Idem,* p. 11,

integralitatea formei obiectelor, mascarea detaliilor, a pieselor mobile etc. Socotind că acest stil nu e o urmare spontană, automată a cerinţelor tehnice, Souriau consideră că aceste trăsături ale stilului s-au impus nu numai din interiorul industriei, ci şi dinafară, prin intermediul activităţii artistice.

Acest stil industrial Souriau îl concepe nu numai ca rezultantă a epocii, ci şi ca normă, esenţială în formarea sensibilităţii estetice, a gustului publicului consumator.

Atât în acest studiu, cât şi într-altul intitulat *Rolul consideraţiilor temporale în estetica industrială,* El. Souriau îşi propune să găsească criterii pe baza cărora să se descifreze tendinţele, direcţiile evoluţiei acestui stil industrial. Stilul industrial nu este nicio chestiune de modă, nicio sumă de canoane invariabile, ci mai curând acesta presupune o incidenţă a principiilor stabile cu anumite fluctuaţii de ordinul modei 81. Socotind că stilul industrial modern trebuie în fiecare etapă să aibă o valoare de noutate, să producă un şoc psihologic, el arată că trebuie studiate şi ritmurile probabile ale evoluţiei sensibilităţii estetice a consumatorilor, trebuie prevăzute fluctuaţiile gustului, perioadele când se epuizează interesul pentru o formă etc. Iar dacă stilul industrial modern are drept note specifice „exigenţa formei pure”, evitarea ornamentaţiei inutile şi predominarea formelor de origine evident tehnică (de ex. forma aerodinamică, sau cele determinate de noile materiale), El. Souriau întrevede evoluţia stilului industrial spre o sinteză a „artei implicate” cu o doză sporită de ornamentaţie gratuită, cu un mesaj uman intrinsec funcţionalităţii şi care necesită descifrare. „Problema este de a şti cum „arta implicată” într-o realizare industrială poate antrena odată cu ea, poate absoarbe şi reprezenta într-o stare de evidenţă *un pic de artă explicită,* şi să-i confere astfel obiectului creat ceva din acel „supliment spiritual” bengsoniam, solicitat de adaptarea sa la viitor” 8.

Souriau abordează un şir de aspecte esenţiale ale stilului industrial şi deşi manifestă uneori alunecări spre o

interpre

E1 *Idem, Role des considerations de temp dans l'esthétique industrielle,* în rev. „Esthétique industrielle", nr. 10 – 11 – 12, 1954, p. 11.

82 *Fsibétique industrielle,* P.U.F., Paris, 1952, p. 23.

tare pur formală, cu note de acceptare a subiectivismului, el leagă problema îndeosebi de determinarea tehnico-constructivă. Aspectele social-economice însă nu sunt aci considerate. Chiar şi opţiunea sa spre o viitoare sinteză „artă implicată" şi „artă explicită" nu cunoaşte o argumentare convingătoare.

Numeroasele angajări în discutarea problemelor stilului contemporan, al stilului epocii evidenţiază şi o altă latură a problemei, cea a unităţii stilului în artă şi în produsele fabricate industrial. André Hermant de pildă vede în mod necesar o continuitate a formelor artei şi ale industriei „prin stilul în care ele marchează în comun epoca"[85].

Un studiu mult mai profund al acestor incidenţe între artă şi industrie în conceperea stilului, este făcută de către sociologul artei Pierre Francastel în lucrarea *Artă şi tehnică în secolele XIX şi XX.* Pornind de la premisa că arta şi tehnica se află într-o strânsă relaţie şi că „opoziţia curentă între artă şi tehnică este o falsă opoziţie"[86], Francastel Socoate că orice artă presupune un ansamblu de tehnici (materiale ori intelectuale), care sunt legate de alte tehnici umane, „fiind vorba de tehnicile producătoare ale acelor nenumărate obiecte ce transformă pe de-a-ntregul domeniul activităţilor noastre ori al tehnicilor raţiunii ordonatoare a experienţei noastre în vederea unei comprehensiuni şi a unei intervenţii active a omului asupra materiei" 83. Pentru Francastel unitatea dintre artă şi tehnică este ordonată de tehnică, tehnica fiind concepută într-o accepţiune largă. Pe acest fond şi în contextul analizei unor modificări în mediul uman artificial, Francastel urmăreşte fluctuaţiile creaţiei artistice,

85 A. Hermant, *op. cit.,* p. 15.

86 P. Francastel, *Art et teihniqm*, Ed. du Mimtii, Paris, 1954, p. 283.

raporturile dintre figurativ şi nonfigurativ. Dar pen



tru Francastel stilul este o noţiune a artei şi în măsura în care arta şi tehnica sunt apropiate ele interferează. „Noţiunea de stil nu este o valoare mai puţin eficace decât cea de tehnică. Alături de maşinismul industrial şi de ştiinţă, arta

— prin mijlocirea stilului – este unul din marile teste ale timpurilor noastre”[87]. De pe o asemenea platformă, P. Francastel pune la îndoială elaborarea unui stil industrial de către esteticianul industrial (greşit înţeles de el ca stilist). Esteticianul industrial, „stylistul” n-ar fi creat niciodată o formă; de regulă, acesta doar transformă formele împrumutate din operele de artă, adesea fără a le sesiza logica, raţiunea existenţei lor. Desigur, spune Francastel, artistul nu este totdeauna capabil să traducă plastic formulele imaginaţiei lui în vederea unei utilizări cotidiene; „dar nu poate exista un stil al epocii decât prin întâlnirea tehnicienilor din sfera materială cu tehnicienii stilului – aceştia din urmă fiind nu nişte popularizatori (vulgarisateurs), ci artişti”[88]. Cauza esteticii industriale, afirmă Francastel, are puţini sorţi de izbândă dacă ea va milita doar pentru atragerea şi convingerea fabricanţilor. Soluţia, după el, e unică: „descoperirea *printre artişti* a creatorilor posibili ai unui stil al secolului XX”[89].

Punctul de vedere pe care-l formulează P. Francastel nu-l putem împărtăşi întru totul. Respingând ideea opoziţiei dintre artă şi tehnică în societatea contemporană,

87 *Idem,* **p.** 143.
88 *Idem,* p. 261.
89 *Idem,* p. 262. 1

autorul pune artistul în postura unui pionier, om de avangardă al secolului şi unic promotor al unui stil al cadrului material de obiecte al vieţii cotidiene. Mai mult, dominat de limbajul de expresie, de tehnicile creaţiei, el lasă în afara acestei analize un şir de aspecte particulare ale artei în raport cu alte domenii de creaţie umană. Noi nu contestăm, şi credem că am greşi dacă am proceda astfel, rolul major al artei autentice de a da expresie unor trăsături ale vremii, unor constante ale idealului şi gustului estetic. Dar stilul artei nu este produsul unei imaginativităţi pure a creatorului, ci este un reflex al unui ansamblu de factori pe care-i întâlnim într-o societate dată. Am putea spune că factorii soicial-economici, mai ales baza tehnico-materială şi relaţiile de producţie, factorii naturali, tradiţiile şi particularităţile naţionale, precum şi un şir de elemente suprastructurale acţionează în vederea constituirii trăsăturilor unui stil al epocii şi a unui public sensibil, receptiv la acest stil. Dar dacă aceştia sunt factori ce funcţionează în procesul de făurire a unei anumite unităţi stilistice, ei acţionează pe toată aria activităţilor umane. În ultimă analiză, ei determină şi caracterele stilului în artă. Dar de ce să nu admitem că aceşti factori acţionează şi asupra sferei producţiei de bunuri materiale în orientarea gustului, în opţiunea pentru un anumit stil al acestor produse. Cauzele care acţionează asupra artei duc la efecte mai mult sau mai puţin similare şi în sfera extraartistică. Stilul epocii contemporane, stilul producţiei industriale în particular, nu sunt impuse de artă. Stilul epocii contemporane are un şir de trăsături generale care sunt aduse din ansamblul preocupărilor materiale şi spirituale ale oamenilor. Chiar dacă arta cristalizează mai bine trăsăturile unui stil, ea poate cel mult să medieze cauzele generatoare ale stilului cadrului material de obiecte. Am remarcat în alte pagini aportul unor mari artişti ai secolului în promovarea unor preocupări estetice majore în producţia industrială. Dar am exagera probabil dacă am socoti arta ca determinanta unică şi absolută a stilului producţiei industriale. De aci, de pe asemenea

poziţii Francastel face, după părerea noastră, eroarea de a considera că stilul industrial nu se poate concepe decât ca operă a unor artişti. Acest stil trebuie să fie sinteza eforturilor colective ale creaţiei tehnice (ale inginerului, tehnicianului, muncitorului cu gusturi estetice elevate) şi ale creaţiei artistice (artistul iniţiat în domeniul tehnicii industriale). O asemenea sinteză o poate realiza esteticianul industrial.

Putem vorbi despre existenţa unui anumit stil industrial în care se revelează calităţi estetice ale producţiei industriale şi care sunt resimţite în ansamblul variatelor produse ale industriei moderne. Acest stil este marcat printr-o tendinţă de realizare a unei cât mai sensibile integralităţi a produsului, printr-o cât mai înaltă perfecţiune tehnică, printr-o armonioasă corelare a funcţiei, structurii şi formei produsului. Simplitatea formei, sobrietatea şi totodată eleganţa liniilor, a suprafeţelor şi volumelor, expresivitatea formei sunt direcţii ce se impun mereu mai mult. Progresul ştiinţei şi tehnicii în condiţiile actualei revoluţii ştiinţifico-tehnice, perfecţionarea continuă a maşinilor, a tehnologiilor de fabricaţie, utilizarea pe scară mereu mai mare a unor materiale noi – susţin şi stimulează o asemenea orientare a esteticii industriale vizibilă în cele mai variate obiecte, de la obiectul de uz casnic, până la automobil, de la maşina unealtă modernă, până la instalaţiile automate. Principiul economiei formei pe care-l formula Saint-Exupéry care socotea că o operă ajunge la realizarea ci supremă nu atunci când nu-i mai poţi adăuga nimic, ci atunci când nu mai poţi detaşa nimic fără a afecta echilibrul şi integralitatea operei, este revelator. Acest stil propriu producţiei industriale şi determinat de particularităţile dezvoltării ştiinţifico-tehnice contemporane este parte integrantă a stilului epocii, interferând cu activitatea artistică şi alte activităţi umane şi exprimând totodată o anumită frecvenţă a gustului societăţii.

Fiind vorba de un stil industrial, acesta, deşi resimte puternice influenţe din partea cadrului social determinat în

care oamenii îşi desfăşoară activitatea, este dificil de a de

J – Introducere în estetica industrială limita preferinţe la nivelul unor sisteme sociale diferite. Revoluţia tehnico-ştiinţifică contemporană jalonează direcţii ce rezultă din efortul umanităţii, fireşte cu consecinţe şi motivări ce diferă în cele două sisteme sociale contemporane. Dar de aci nu putem formula concluzia existenţei a doua orientări în conceperea produsului industriei moderne. Cu atât mai mult, schin Aul de valori materiale şi spirituale susţine o completare şi îmbogăţire reciprocă a valorilor fiecărui popor, iar în cazul nostru o perfecţionare cu eforturi colective a producţiei industriale moderne.

Această chestiune nu exclude însă o altă problemă, care se impune şi se manifestă realmente şi anume cea a particularităţilor naţionale manifeste în producţia materială şi spirituală a fiecărui popor. Profesorul şi inginerul german Reuleaux punea cu mai bine de un secol în urmă problema unor nuanţe de specific naţional în producţia industrială, problemă care după noi merită şi azi toată atenţia. Într-un recent articol publicat de ziarul „Scânteia” 80, I. Achiţei ridica pe bună dreptate problema necesităţii de a se depista aspectele de specific naţional ce sunt reclamate de estetica industrială. În condiţiile când fiecare popor îşi aduce aportul său propriu la dezvoltarea istorică modernă, când fiecare popor introduce un şir de elemente rezultate din experienţa proprie, din particularităţile istorice şi naţionale – terenul producţiei industriale nu poate fi pasiv unor asemenea influenţe. O mică divagaţie pe terenul sculpturii este edificatoare. Românul Brâncuşi, a cărui cvasiunanimă recunoaştere ca unul din marii întemeietori ai unei noi viziuni sculpturale, redă deosebit de pregnant particularităţile poporului său, tradiţiile artei populare româneşti. Exemplul lui Brâncuşi este cu atât mai semnificativ cu cât nota de specifica inspiraţie populară românească nu este un simplu ele

89 „Scunda”, nr. 7 459, 25 septembrie 19 f>7.

n

ment decorativ, o imitaţie formală, ci o chestiune de esenţă, de optică. Fie că e vorba de „Coloana infinită”, de „Pasărea măiastră”, ori de „Sărutul”, se resimte ceva din temperamentul, din psihologia şi gusturile poporului său, ale locurilor sale de baştină. Dar aşa cum Brâncuşi a preluat şi prelucrat magistral ceva din spiritul poporului său, tot astfel, există o bogată tradiţie a arhitecturii naţionale româneşti ca şi o tradiţie a meşteşugarului român, care şi-a exercitat activitatea sa în lumina unui gust estetic şi a unui ideal pe care poporul I-a format, păstrat şi dezvoltat de-a lungul veacurilor. Chiar dacă produsul industrial diferă sensibil de produsul meşteşugarului, el derivă şi-i continuă într-un anumit sens pe acesta din urmă. Aprecierile partidului nostru privind intensificarea eforturilor creatoare proprii pe toate planurile creaţiei tehnico-ştiinţifice, ori artistice, socotim că privesc în egală măsură nevoia unor preocupări de a dezvolta concepţia şi principiile valorificării estetice a produsului tehnic. Fireşte, aceste preocupări ce se înscriu în limitele determinantelor tehnico-funcţionale, psihoeconomice etc. trebuie subordonate acestora, altfel împing spre plagiat inadecvat, eclectism etc. ceea ce dăunează de cele mai multe ori bunului gust. Un efort colectiv al proiectanţilor şi al esteticienilor industriali români, poate stimula o şi mai puternică impunere a produselor româneşti în lume, a unor produse care pe fondul unor calităţi economice, tehnico-funcţionale, estetice superioare să prezinte o astfel de notă de originalitate care să permită aprecierea lui ca produs fabricat în România.

Socotind problema stilului industrial ca una din importantele probleme ale esteticii industriale, nu putem trece cu vederea peste raportul dintre *stil şi stilism* şi, în acelaşi context, între estetica industrială şi aşa-numitul „styling”. Stilul industrial este mai puţin receptiv la „modă”, la fluctuaţii de multe ori arbitrare sau generate de doleanţe subiective.

deşi, mai ales în unele cazuri ale industriei capitaliste, fabricantul lansează produse ce se adresează unor gusturi dubioase, produse însă care îi asigură obţinerea unor profituri sporite. Există în unele ţări, îndeosebi în S.U.A., răspândită profesie de „styling” (stilist industrial), care spre deosebire de „designer” (esteticianul industrial) are menirea de a face corective ale formei exterioare, ale elementului cromatic etc., cu scopul mai ales de a prezenta publicului acelaşi produs (din unghiul valorii utilitare, tehnico-funcţionale), ca un produs fundamental nou. De regulă aceste corective aduse de „styling” nu derivă din necesităţi dictate de conţinutul produsului, ci din necesităţi de alt ordin – comerciale, publicitare etc. De foarte multe ori, aceste intervenţii atestă lipsa de probitate a unor producători, o simplă schimbare de „etichetă” şi de cele mai multe ori odată cu aceasta şi a condiţiilor de vânzare. „Stylingul” şi nu „designerul” au stârnit reacţia lui A. Hermant, ori chiar a lui P. Francastel. Stilul autentic în industrie este promovat, însă, de esteticianul industrial, ca exponent al sintezei între industrie şi artă.

Iată, aşadar, că studiul esteticii industriale nu poate eluda o problemă majoră ca cea a stilului, prin care pot fi definite principalele direcţii de evoluţie ale creaţiei în acest domeniu.

Dar chiar dacă estetica industrială apare ca o implicare organică a elementului estetic în producţia industrială, ea nu poate eluda valoarea *ansamblului decorativ,* şi în cadrul acestuia al *ornamentului.* Preocuparea pentru simplitatea formei, suprafeţelor, volumelor, pentru claritatea şi expresivitatea ansamblului, a compoziţiei tehnice nu înseamnă eliminarea totală a decoraţiei, ornamentului etc. Mai curând am putea afirma că ceea ce a devenit caracteristic producţiei industriale în ultimele decenii este o modificare a concepţiei ornamentale, o simplitate şi o claritate a acestuia care se integrează precis în ansamblul concepţiei formale a produsului.

Pe de altă parte, chestiunea nu poate fi pusă nediferenţiat, ca valabilă oricărui produs fabricat, oricărei structuri materiale, constructive etc. Bunurile de consum (într-o foarte mare varietate de „clase”, de „specii”) impun o optică ornamentală diferită, de pildă, de a maşinilor-unelte, tot astfel cum un vehicul implică anumite preferinţe ce diferă de concepţia unei instalaţii automatizate etc.

Ornamentul capătă o valoare estetică majoră în condiţiile când nu este un adaos de prisos, când nu este strident, disonant, şi când, dimpotrivă, corespunde unor nevoi, necesităţi estetice, stimulând bunul gust.

Cele două tipuri ornamentale fundamentale: geometric ori figurativ pot fi utilizate, de asemenea în moduri diferite în cadrul produsului fabricat industrial, unul sau altul sau sinteza lor dovedindu-se cel mai adecvat necesităţilor estetice ale obiectului. Se pare însă că ornamentul geometric coincide de cele mai multe ori cel mai bine formei moderne a obiectului industrial. Decorul figurativ are o arie mai largă de aplicare în cadrul producţiei unor bunuri de larg consum. Folosirea sa inadecvată devine însă supărătoare, putând duce până la o degradare a formei.

Funcţionalitatea, simplitatea produsului industrial constituie un element definitoriu, esenţial pentru esteticul produsului industrial, dar acesta nu exclude total rolul ornamentului, care, în ultima analiză, prin particularităţile sale, se înscrie în trăsăturile stilului epocii. Fireşte, în numeroase cazuri ale producţiei industriale ornamentul este inutil, apare supraadăugat întrucât forma este deja capabilă să sugereze cu claritate funcţionalitatea obiectului. În alte cazuri însă, ornamentul este cerut, el întregeşte valoarea estetică a produsului. „Ornamentul, aşa cum remarcă prof. M. Breazu, este parte integrantă din *decorativitatea* epocii, adică din acel *ansamblu compoziţional,* care, prin elemente figurative sau geometrice, este grăitor pentru preocupările fundamentalc ale oamenilor, pentru izvorul necesităţilor şi tendinţa

năzuinţelor lor, pentru ceea ce constituie la un loc *sinteza determinărilor social-istorice* dintr-o epocă şi dintr-o situaţie socială dată”[90].

În afara unor clasice lucrări privind ornamentul ca cea a lui Daisay *(Histoire de l'ornement),* ori capitolul privind ornamentul în arhitectură din tratatul lui Lurşat (*Formes, composition et lois d'harmonie)* ş.a., observaţii mai mult ori mai puţin directe cu referinţă la producţia industrială întâlnim în lucrarea lui Herbert Read *Art and industry,* precum şi în cea a lui Joan Evans *Style în ornament.*

În tratatul său de „Estetică contemporană”, italianul G. Marpurgo-Tagliabue concepe estetica industrială exclusiv prin raportul formă-funcţie. În acest context, stabilind un raport între frumos, expresiv şi ornamental, autorul, pornind de la premisa unei polifuncţionalităţi a formei industriale, consideră ornamentalul ca o „adeziune la o funcţie secundară”[91].

Herbert Read consacră ornamentului un întreg capitol al lucrării sale. După el, urmărindu-se geneza ornamentului s-ar putea considera că două tipuri de ornament sunt esenţiale: cel structural şi cel aplicat. Abordând ornamentul în relaţia sa directă cu forma el formulează concluzia că „ornamentul derivă şi este subordonat formei şi funcţiei produsului”[92]. Autorul însă se ocupă mai puţin de modul în care se raportează ornamentul la producţia industrială, urmărind mai ales modalităţile de execuţie a motivelor ornamentale pe cale industrială, sau problemele referitoare la ambalajul industrial. Chiar dacă nu răspunde la problema propriu-zisă a locului ornamentului în conceperea produsului industrial, Herbert Reed are meritul de a aduce în discuţie – ca element component al esteticii industriale – chestiunea ambalajului produsului industrial (mai ales a

---

90 M. Breazu, *op. cit.,* p. 57.

91 Guido Marpurgo-Tagliabue, *L'esthetiquc contemporainc,* Ed. Marzoratti-Milan, 1960, p. 377.

92 Herbert Read, *Art and Industry,* l-'aber and Faber, London, 1964, p. 179.

bunurilor de uz cotidian), care solicită o tratare specială a elementului decorativ, corelarea cu funcţia de reclamă comercială, cu execuţia corespunzătoare a mărcii de fabrică etc.

După o sumară istorie a stilurilor în ornamentaţie de-a lungul veacurilor, Evans se ocupă în lucrarea sa de specificul ornamentului în perioada dezvoltării industriale. Apariţia maşinismului a însemnat o modificare a concepţiei ornamentale şi în consecinţă a stilului care este determinat de dezvoltarea tehnicii, a tehnologiilor de producţie, de noile materiale folosite etc. Desenul industrial (estetica industrială) a determinat după Evans o nouă concepţie asupra ornamentului[93], integrat după necesităţi în produsul fabricat pe cale industrială.

Am socotit necesară menţionarea problemei ornamentului în strânsă legătură cu problematica esteticii industriale, deoarece tendinţa cea mai larg răspândită în estetica industrială este cea a unui funcţionalism pur, după care caracteristicile formale ar trebui să decurgă direct, automat din corespondenţa lor cu aspectele funcţionale. Un asemenea funcţionalism brut lasă deoparte orice posibilităţi de intervenţie activă, creatoare din partea designerului, neagă existenţa unei independenţe relative a formei, cât şi capacitatea designerului de a da viaţă unor idei, concepţii formale originale, strâns legate de exploatarea maximă a laturii emoţional-afective. Or, în acest sens ornamentul, atunci când rezultă dintr-o necesitate, când este adecvat, simplu etc., poate oferi asemenea posibilităţi obiectului fabricat pe cale industrială.

Culoarea. Deşi poate fi discutabilă plasarea în acest context a problemei rolului culorii în estetica industrială, am preferat acest cadru întrucât noţiunea de stil industrial permite, după părerea noastră, sinteza cea mai bună între formă şi culoare şi totodată precizarea multiplicităţii funcţiilor îndeplinite de elementul cromatic, mai ales a funcţiilor tehnic-utilitare şi a celor de ordin decorativ.

---

93 J o a n E v a n s , *Stylc in ornament*, Oxford University Press, I.ondon, 1950, p. *76.*

Elementul culoare nu este hotărâtor în modalitatea de funcţionare a maşinilor, a utilajelor industriale complexe etc. El are autonomie considerabilă în raport cu structurile tehnico-funcţionale; este însă mai strâns legat de structurile de ambianţă. Poate aceasta şi explică faptul că o îndelungată perioadă în dezvoltarea producţiei industriale, utilizării raţionale şi armonioase a culorii i s-a acordat o atenţie insuficientă. Etapa actuală de dezvoltare a producţiei industriale, revoluţia tehnico-ştiinţifică contemporană afectează însă în mod direct elevarea valorii estetice a produsului industrial, acordând atenţie majoră şi problemelor concepţiei cromatice. Culoarea folosită adecvat este un element esenţial ce defineşte valoarea estetică a produsului industrial.

Culoarea ocupă un loc dintre cele mai importante în viaţa oamenilor. Lumea în care trăiesc, fie că este cea naturală, ori cea artificială, construită, este o lume policoloră, în care în raport cu lumina, oamenii disting o varietate inestimabilă de aspecte. „Culoarea este o necesitate vitală, scria F. Leger. Ea este o materie primă indispensabilă vieţii, la fel ca apa şi focul. Nu se poate concepe existenţa oamenilor fără o ambianţă colorată. (...). Acţiunea sa nu este numai decorativă, ci şi psihologică. Legată de lumină ea devine intensitate; ea devine o cerinţă socială şi umană. Sentimentul bucuriei.

emulaţiei, forţei, acţiunii este întărit şi extins prin intermediul culorii”[94].

Teoria culorii şi-a găsit în primul rând o explicaţie din unghiul de vedere al ştiinţei. Progresul ştiinţei în general a fost însoţit şi de un progres al interpretării naturii culorii, în determinarea sa calitativă, în utilizarea metodelor cantitative (colorimetria), în clasificarea culorilor etc. Dar alături de oamenii de ştiinţă, creatorii din domeniul artelor

— mai ales plasticienii şi arhitecţii – au adus aportul lor personal în înţelegerea rolului culorii în viaţa umană, în sublinierea formelor, în sporirea valorii lor emoţionale. O asemenea analiză face

---

94 F. Leger, *Fonctions de la peinture,* Gonthier, Pari:, 1965, p. 85.

Johannes Itten în remarcabila sa lucrare *The art of color,* mai ales prin prisma aportului unor şcoli moderne în pictură. Pentru Itten culoarea dă viaţă obiectelor. „Aşa cum intonaţia dă culoare cuvântului vorbit, tot astfel – scrie el – culoarea oferă unei forme un sunet spiritualizat” ss. Ocupându-se de valoarea estetică a culorii, autorul consideră că acest aspect poate fi înţeles prin acţiunea convergentă a trei direcţii: impresie („impression”.

— „visually”), expresie („expression” –, emotionally”) şi construcţie „construction” – „symbolically”) [95].

Culoarea este un clement esenţial al intervenţiei esteticianului industrial în conceperea obiectului fabricat. Exigenţele pe care le ridică pe plan general producţia industrială de serie se răsfrâng şi asupra concepţiei cromatice. Este necesară deci rigoare, precizie, corectitudine în folosirea culorilor răspunzând prin aceasta multiplelor funcţii îndeplinite de obiect. Culoarea sau compoziţia cromatică trebuie să corespundă cât mai complet necesităţilor tehnico-funcţionale, trebuie să clarifice sau să întărească conturul formelor, să permită o percepţie vizuală optimă, precum şi o anumită valoare emoţională. În plus, limbajul culorilor permite comunicarea unui anumit timp de informaţie, poate semnaliza sau simboliza un anumit lucru.

De regulă, pe planul cel mai general, specialiştii disting în principal două sensuri ale utilizării culorilor în industrie: culori funcţionale şi culori de ambianţă[96]. Tot în industrie mai sunt utilizate culorile de semnalizare. Spre deosebire de culorile de ambianţă ce nu pot suferi o codificare rigidă, culorile funcţionale pot fi (şi de regulă sunt) codificate corespunzător unor normative cu largă circulaţie internaţională. Dar chiar făcând această distincţie problema compoziţiei cromatice a ansamblului

---

95 *Idem,* p. 17.

96 Vezi M. D e r i b e r e. *La couleur,* P.U.F., Paris, 1964, pp. 82 ş.m.d. sau D. H u i s m a n et G. P a t r i x , *L'esthetique industrielle,* P.U.F., Paris, 1961, pp. 85—86.

industrial, bunăoară, necesită în mod imperios o corelare a culorilor funcţionale cu cele de ambianţă în aşa fel încât valoarea funcţional-estetică a compoziţiei să fie maximă. În acest context este evident că problema cromaticii obiectului fabricat, ca de altfel şi cea a formei nu este nicio problemă în sine, nicio problemă absolutizant funcţional-tehnică, ci şi o chestiune ce se rezolvă numai într-un mediu, într-o ambianţă concretă, într-un spaţiu productiv caracterizat printr-o compoziţie formală şi cromatică evidentă. Considerarea momentului funcţionării, al utilizării sau consumării obiectului fabricat industrial apare ca o chestiune esenţială în activitatea esteticianului industrial.

Alegerea gamei cromatice, stabilirea culorilor dominante şi a celor complementare, a gradului de intensitate, de saturaţie a culorilor depinde de caracterul obiectului, de materia primă şi structura materialelor, de sistemul de iluminare etc.

Se impune astfel înainte de toate respectarea unor condiţii plastice importante”, variabile, evident, în strânsă corelaţie cu elementele specifice ale obiectului. Natura, granulaţia, pigmentaţia suprafeţei supuse culorii, cât şi natura luminii incidente; preferinţa spre combinaţii din mai puţine culori, ca modalitate de maximă eficienţă în exprimarea varietăţii şi simplităţii; corelarea corectă a suprafeţelor cu intensitatea culorii şi degajarea eficientă a culorii dominante – acestea sunt câteva din problemele ce se cer considerate în soluţionarea cromatică a volumelor construite. Culoarea poate constitui un factor important în reliefarea volumelor prin contrastul culorilor, sau în ceea ce priveşte discernerea elementelor statice de cele dinamice, mobile, ori în realizarea contrastului (Ia o maşină-unealtă) între fondul de lucru şi materia primă supusă prelucrării. Culoarea în acelaşi timp apare ca mijloc de mare valoare în spargerea unor manifestări de monotonie, sau în temperarea unor stridenţe, disonanţe. Dar în egală măsură putem afirma că folosirea incorectă a posibilităţilor cromatice, ca şi degradarea culorii are

efecte negative deosebit de puternice asupra oamenilor. „Degradarea – spunea încă Ruskin – este pentru culoare acelaşi lucru pe care-l reprezintă curbura pentru linii”.

Valoarea elementului cromatic nu este însă numai de ordin funcţional-tehnic, ci şi psihologic. Momentul psihologic nu poate fi eludat dintr-o astfel de analiză, întrucât orice obiect îşi exprimă valoarea sa multiplă numai în raporturile sale concrete cu fac corul uman, cu subiectul. Psihologia culorii – aspect important al esteticii industriale este strâns legată de întreaga problematică a ergonomiei. Se vorbeşte despre genul rece (modul minor) sau genul cald (modul major) al culorilor în dependenţă de influenţa pe care o exercită asupra celui ce percepe fondul colorat. Ed. Fer menţionează astfel că reci pot fi socotite culorile albastre, în timp ce cele galben şi oranj sunt calde. La cumpăna acestor două genuri s-ar afla purpuriul şi verdele, socotite culori temperate. De aci, importanţa considerării acestui factor mai ales în ambianţa de muncă şi posibilitatea de a „încălzi” sau a „răci o ambianţă de lucru în raport cu necesităţile concrete. Dar reacţiile individului faţă de o suprafaţă colorată diferă şi din alt unghi de vedere: astfel, unele culori au o acţiune excitantă, altele dimpotrivă, temperează, calmează. André Lurţat observă, de exemplu, că roşul excită şi devine chiar insuportabil în funcţie de întinderea suprafeţei colorate, în timp ce verdele dimpotrivă calmează şi chiar dacă cuprinde suprafeţe mari, ochiul îl suportă uşor[97]. Aceste reacţii diferite ale celui ce percepe suprafeţele colorate sunt printre altele urmarea unor asociaţii pe care omul le face cu fenomenele naturale, cu aspectul cerului senin sau a unui fir de apă, cu aspectul unui câmp înverzit, ori al unui foc intens etc. Pe criteriul unor asemenea asociaţii au fost alese, şi de regulă codificate şi culorile de semnalizare, de informare.

O raportare a culorii la obiect, îndreptăţită din punct de vedere tehnic-funcţional, din punctul de vedere al psihofiziologiei consumatorului, cât şi din punct de vedere

97 A. Lurţat, *op. cit.*, p. 88.

plasticexpresiv, este o importantă condiţie a valorificării la maximum a posibilităţilor estetice pe care le poate realiza obiectul fabricat industrial, poate aduce un surplus de satisfacţie, de plăcere omului în societate, îi poate acoperi cerinţele gustului său estetic, îl poate corecta şi dezvolta. Forma şi culoarea! n unitatea lor concretă sunt obiective de bază ale intervenţiei esteticianului industrial şi tot ele sunt cele care definesc în coordonatele lor centrale, ceea ce mai sus am numit „stil industrial" al epocii noastre.

Iată, în consecinţă, câteva din principalele concepte care definesc specificul creaţiei estetico-industriale. Frumosul, raporturile dintre structură-funcţie-formă, stilul, ornamentul – dezvăluie mai clar aria noii discipline, unele orientări în cadrul acesteia etc. Aceste aprecieri permit deja discutarea chestiunii obiectului esteticii industriale.

OBIECTUL ESTETICII INDUSTRIALE

Precizarea obiectului esteticii industriale şi circumscrierea acesteia în ansamblul disciplinelor şi profesiilor epocii prezintă serioase dificultăţi. Natura sintetică a esteticii industriale, insuficienta elaborare a bazelor teoretice a doctrinei noii discipline au alimentat şi continuă să alimenteze vehicularea unor idei şi poziţii foarte variate, dintre care unele se plasează chiar pe piste diametral opuse. Unul din Congresele I.C.S.I.D., constatând puternica rămânere în urmă a elaborării unei doctrine unitare a esteticii industriale, constituia chiar o „comisie internaţională de definiţie şi doctrină", menită să faciliteze o accelerare a investigaţiei. Cu toate acestea, situaţia nu a fost prea mult ameliorată. Ne aflăm, astfel, într-o perioadă când practica şi metodele de creaţie estetico-industriale avansează, se corectează, se perfecţionează ducând la rezultate viabile, în timp ce bazele teoretice au generalizat insuficient aceste practici. În faţa acestor dificultăţi, autorul încearcă să exprime un punct de vedere, examinând deopotrivă diverse curente de opinie exprimate în literatura ce ne-a stat la îndemână.

Estetica industrială-disciplină de sinteză

Analiza sferei de manifestare a esteticii industriale

impune în mod necesar dezvăluirea corelaţiei, tangenţelor cu alte discipline, ceea ce ne conduce spre concluzia că estetica industrială este o disciplină de sinteză specifică, o disciplină ce preia şi prelucrează – în conformitate cu scopul major propus – un şir de probleme, de principii proprii unor discipline diferite.

Înainte de toate, estetica industrială este de neconceput în afara relaţiei sale intime cu *ştiinţele tehnice*. Întrucât estetica industrială se îndreaptă asupra producţiei industriale, ea, aşa cum am arătat mai sus, trebuie să se circumscrie specificului acestei producţii, trebuie să respecte tipul de relaţie tehnică, să-i reflecte într-un mod cât mai adecvat şi, totodată, să-şi aducă aportul la ameliorarea produsului în ansamblul său, deci nu numai pe plan formal, ci implicit pe plan funcţional, pe planul calităţilor tehnice. Esteticianul industrial trebuie în consecinţă să stăpânească bine problematica tehnică, legile de funcţionare ale produsului respectiv, tehnologia de fabricaţie etc. De aceea, înţelegerea esteticii industriale ca o estetică implicată în industrie şi nu supraadăugată, exterioară, face ca specialiştii din acest domeniu să nu poată fi simpli artişti decoratori etc. Artistul decorator, plasticianul, arhitectul nu poate deveni un autentic estetician industrial decât în momentul în care va poseda cunoştinţe minime necesare din domeniul ştiinţelor tehnice, va cunoaşte practica producţiei industriale etc. în aceeaşi măsură, inginerul trebuie să devină mai sensibil la problematica estetică, să-şi formeze gustul pentru frumos, să-şi perfecţioneze cultura sa estetică, pentru a putea înţelege necesitatea şi modalitatea unor transformări estetice în cadrul obiectului respectiv. Relaţia dintre estetica industrială şi ştiinţele tehnice trebuie abordată ca o relaţie de intercondiţionare, deci atât din unghiul de vedere al aportului adus de estetica industrială la perfecţionarea de ansamblu a produsului tehnic, cât şi prin prisma influenţării, sau chiiar a unei determinări, în ultimă analiză, a profilului activităţii esteticianului industrial. Această relaţie dintre estetica industrială şi diversele

ştiinţe tehnice capătă o semnificaţie deosebită în condiţiile actuale, când desfăşurarea revoluţiei tehnico-ştiinţifice afectează în mod serios majoritatea sectoarelor de producţie, modificând şi perfecţionând tehnologiile de producţie, introducând noi materii prime cu calităţi superioare, făcând să apară noi obiecte ale muncii etc. Activitatea de producţie în condiţiile automatizării capătă coordonate noi, un înalt grad de folosire a forţei maşinilor în vederea efectuării rapide a unui mare număr de operaţii complexe cu scopul realizării unor importante obiective pe care şi le propune omul contemporan. Caracterul producţiei într-o uzină modernă diferă de tipul producţiei dintr-o uzină de acum 40 – 50 de ani, iar aceasta implică o atenţie sporită, precizie şi claritate în stabilirea obiectivelor tehnico-economice ale producţiei. În aceste noi condiţii, esteticianul industrial trebuie cu atât mai mult să înţeleagă bine întregul caracter al producţiei în întreprinderea respectivă, tipul de utilaj existent, materia primă disponibilă etc. etc. pentru a trece la concepţia obiectului tehnic preconizat. Acest imperativ privind strânsa corelaţie dintre estetica industrială şi ştiinţele tehnice atestă încă o dată faptul că esteticianul industrial (industrial designerul) nu este pur şi simplu un artist plastic venit la un birou de proiectări şi care-şi încearcă imaginaţia, fantezia creatoare în faţa unui strung, a unui tractor, ori a unui aparat de uz casnic. Ca urmare, esteticianul industrial pe lângă o bogată sensibilitate artistică, o concepţie plastică bine întemeiată, trebuie, deopotrivă, să posede cunoştinţe temeinice de ordin tehnic, să dea dovadă de o cunoaştere intimă a particularităţilor producţiei în fiecare tip de industrie. Numai într-un asemenea mod estetica industrială devine cu adevărat o estetică implicată, o activitate menită să ducă la ameliorarea de ansamblu a calităţii produsului şi, în primul rând, a calităţilor lui tehnico-economice. În strânsă legătură cu acestea esteticianul industrial trebuie să facă din respectivul obiect un produs autentic al contemporaneităţii, capabil să satisfacă gusturile omului

modern, să-i asigure un grad sporit de plăcere şi confort în activitatea sa. Numai în acest fel va avea loc o evoluţie a întregului cadru material al vieţii noastre cotidiene, o perfecţionare continuă a gusturilor estetice ale maselor.

Remarcând această corelaţie între ştiinţele tehnice şi estetica industrială, se impune, totodată, menţionarea unor raporturi importante între estetica industrială şi ştiinţe ca *matematicile* (mai ales geometria descriptivă), *fizica, chimia* etc., ale căror cunoştinţe sunt adesea solicitate esteticianului industrial. Aceste relaţii impun esteticianului industrial o muncă deosebit de complexă, care trebuie să armonizeze fantezia, imaginaţia creatoare, constructivă a artistului cu rigoarea ştiinţifică a producţiei industriale moderne, cu precizia matematică a determinărilor obiectului conceput.

Iată că un prim domeniu, o primă relaţie de valoare esenţială în estetica industrială, este cea cu ştiinţele tehnico-naturale, fapt ce explică una din particularităţile importante ale noii discipline, coordonatele în care se desfăşoară activitatea esteticianului industrial.

O a doua particularitate, după părerea noastră de însemnătate majoră, este relaţia dintre estetica industrială şi *psihologia industrială,* mai ales psihologia inginerească (sau *ergonomie,* sau human engineering). Economia industrială modernă impune astăzi în mod imperios luarea în consideraţie a cercetărilor ergonomice, fără de care nu pot fi concepute utilajele şi aparatajele moderne, uzinele contemporane etc. Aceasta este una din chestiunile de care ţinând seama, estetica industrială îşi poate manifesta rolul său important în efortul de considerare mereu sporită a necesităţilor omului, una din condiţiile de creştere a eficacităţii muncii umane, de reducere a efortului fizic şi intelectual, de creştere a gradului de confort şi de satisfacţie în procesul muncii. Psihologia industrială cuprinde un complex de mijloace menite să armonizeze aspiraţiile oamenilor cu procesul de activitate industrială în scopul creşterii eficacităţii activităţii transformatoare a oamenilor. Ea oferă esteticii industriale un alt şir de

coordonate, stabilite experimental, care permit o asemenea concepere a producţiei industriale care să fie capabilă de a da muncii umane condiţii optime de afirmare. Din ansamblul acestui domeniu de psihologie aplicată, psihologia inginerească, ergonomia este de o importanţă vitală pentru activitatea esteticianului industrial. Disciplină nouă, apărută de aproximativ două decenii, ergonomia are ca obiect adaptarea maşinii la om, deci ea pune în centrul ecuaţiei factorul uman.

În condiţiile dezvoltării actuale a industriei, în condiţiile când revoluţia tehnico-ştiinţifică contemporană ridică probleme de mare complexitate în faţa procesului industrial, când automatizarea proceselor de producţie implică o dirijare corectă şi precisă a unor întregi secţii sau chiar uzine – esteticianul industrial nu poate ocoli problemele puse de psihologia inginerească. În activitatea de muncă modernă, psihologia inginerească urmăreşte aspecte esenţiale ca: modul de percepere a informaţiei (vizuale, auditive, tactile), problema unor norme de confort optim la locul de muncă (dimensiunile acestuia, ale maşinii, gradul de înclinaţie, dispoziţia manetelor, pedalelor etc.), problema reducerii la minimum a eforturilor umane (raporturi între eforturile fizice care treptat încep să se reducă în anumite genuri de muncă şi eforturile intelectuale care sunt solicitate din ce în ce mai mult), problema ambianţei, a cadrului material de obiecte în care se desfăşoară munca industrială ş.a. Or, activitatea de concepţie pe care o desfăşoară esteticianul industrial este axată în mod implicit şi pe aceste elemente. Conceperea, bunăoară, a interiorului virtui autocamion, respectiv a sistemului de informaţie şi de comandă, nu poate fi o chestiune arbitrară, de pur gust dezinteresat al creatorului. Sistemul de informaţie trebuie să fie clar, uşor de înţeles, bine dispus în vederea perceperii lui, cu acelaşi tip de transmitere a informaţiei etc., tot astfel cum sistemul de comandă trebuie să fie astfel dispus încât să permită acţiunea rapidă, cu minimum de efort, o bună priză la mână a volanului sau a sistemului de schimbare a

vitezei, a pârghiilor de semnalizare etc. La fel, obiectele de uz cotidian trebuie să fie bine adaptate sistemului de folosire – având o înălţime corespunzătoare datelor antropometrice medii, o bună priză la mână, sisteme clare de comandă şi semnalizare. Aceste aspecte de psihologie inginerească trebuie neapărat integrate în concepţia şi activitatea esteticianului industrial, asigurându-i o cât mai deplină facilitare a procesului de muncă umană. Întreaga gamă de probleme urmărite de esteticianul industrial – problema formelor produsului industrial, a structurii cromatice, a compoziţiei de ansamblu, problema realizării unei ambianţe a muncii şi a unui loc de muncă comod şi plăcut etc. – nu poate fi soluţionată riguros şi eficace din unghiul tehnico-economic şi din unghiul de vedere uman, decât prin cunoaşterea şi respectarea unor principii studiate şi verificate de psiholog, principii ce urmăresc reducerea oboselii, a suprasolicitării fizice ori intelectuale, înlăturarea unor maladii sau traumatisme generate de proasta concepţie a unor maşini, instrumente, ori a unor întregi ateliere, reducerea la maximum a accidentelor şi asigurarea unei protecţii eficiente a muncii. Aceste relaţii strânse între estetica industrială, ştiinţele tehnice şi psihologie, au condus pe unii autori la concluzia că întreaga noastră viaţă contemporană începe într-un anumit mod să fie dominată de lumea maşinilor, dependentă de aceasta chiar şi pe plan psihomoral. Pierre Ducasse scrie, bunăoară: „În domeniul semnificativ al Esteticii Industriale istoria recentă a civilizaţiei noastre pune în lumină acţiunea şi reacţia psihologică, valoarea toxică şi antitoxică a progresului tehnic şi, înul tima instanţă, funcţia sa educativă”. În orice caz, pornind de la studiul aspectelor tehnice şi a celor de ergonomie, estetica industrială este capabilă să constituie un factor important de progres în munca industrială, iar ignorarea ei de către unii producători industriali constituie un prejudiciu adus economiei, o subestimare a posibilităţilor majore de uşurare a muncii, de efectuare a acesteia în condiţii agreabile, plăcute, stimulative, aţiit pentru. fiecare individ,

cât şi pentru colectivitatea dată. Aşadar, estetica industrială nu poate fi despărţită de un şir de probleme studiate de psihologia industrială şi mai ales de ergonomie[98]. Studiul acestui raport ne conduce mai departe spre o altă relaţie, cea care priveşte principiile economice, cunoaşterea legilor dezvoltării economice a societăţii.

În al treilea rând, estetica industrială implică o stăpânire a unor importante coordonate de ordin *economic,* deci o asemenea acţiune de concepere a obiectului industrial, încât, ţinând seama de legile şi principiile vieţii economice, să se obţină eficienţa maximă de ia respectivul produs. Cerinţa fundamentală a esteticii industriale, sau „prima lege a esteticii industriale", cum o denumea J. Vienot este de a face din activitatea de concepţie a obiectului industrial o activitate economică, aptă să ofere soluţii admisibile şi necesare, utile producţiei industriale. Este semnificativ faptul că majoritatea birourilor de estetică industrială din ţări ca S.U.A., Anglia, Franţa, R.F.G., Belgia, Japonia etc. nu acceptă funcţionarea acestora fără economişti specializaţi, capabili să studieze şi să estimeze cât mai bine eficienţa economică a produsului realizat3. Estetica industriala, activitatea de concepţie în spiritul unui gust estetic elevat, implică o cunoaştere a legilor producţiei industriale, a modalităţii de acţiune a unor asemenea legi ca legea valorii, bunăoară. Problemele determinării valorice a produsului, problema calculării preţului de cost, este o chestiune majoră pe care esteticianul industrial nu o poate ocoli. îmbunătăţirea calităţii producţiei industriale şi reducerea preţului de cost este recunoscută de aproape toţi specialiştii ca un aspect central al noii discipline. Studiul economic al pieţei interne, şi cu atât mai mult al pieţei internaţionale – în cazul producţiei de export –, asigură esteticianului industrial un şir de date de valoare incontestabilă în activitatea sa de concepere a unui nou obiect industrial,

---

98 Cf. A. C h a p a n i s, W. 11. G a r d n o v, O. T. Morga n, *Applied Experimental Psycbology, Human Factor in Engineering Design,* New York-Lcmdon, 1951.

ori de refacere, de reconcepere într-un spirit nou a unui produs deja existent. Esteticianul industrial este, de asemenea, preocupat de realizarea unei reduceri a consumului de materiale, iar stilul simplu, clar, aerat pe care-l promovează azi estetica industrială oglindeşte într-o măsură certă şi preocuparea socială pentru producţia cu un consum specific scăzut, cu un preţ de cost redus, dar cu calităţi superioare, cu o eficientă economică maximă. Urmărind ameliorarea calităţilor estetice ale unui obiect industrial, esteticienii industriali iau în consideraţie. aspecte de ordin economic, dau o justificare economică acţiunilor creatoare pe care le întreprind.

Un alt domeniu, o altă disciplină cu care estetica industrială se află într-o relaţie strânsă este *sociologia.* Numai printr-o relaţie cu sociologia, estetica industrială poate să se înscrie în vasta problematică pe care o ridică societatea contemporană, numai astfel estetica industrială poate să răspundă imperativelor, necesităţilor legice pe baza cărora se

t Cf. James Pilditch and Douglas Scott, *The business of product design,* London, Business Publication Ltd., 1965.

produce dezvoltarea socială. Sociologia ca ştiinţă socială ce generalizează experienţa istorică, procedând la o analiză comparativă a faptelor sociale, a mişcărilor istorice oferă esteticianului industrial perspectiva clară a activităţii sale, înţelegerea necesităţii unei anumite atitudini, unei anumite orientări, precum şi a finalităţii acestei activităţi. În mod deosebit, aci se impune o strânsă corelare a esteticii industriale cu sociologia industrială, acel domeniu al cercetării sociologice concrete care-şi propune analiza sociologică a instituţiilor şi relaţiilor industriale. De pildă, sociologia industrială îşi propune studiul unei asemenea probleme ca gradul de satisfacţie al muncitorului în procesul muncii sale (factorii de care depinde această satisfacţie), problema productivităţii muncii sociale, sau chestiunea atitudinii, a aprecierii de către muncitor a activităţii sale de producţie etc. Or,

aceste probleme, concluziile pe care le stabileşte cercetarea sociologică, sunt indispensabile esteticianului industrial, oferindu-i o motivaţie psihosociologică în orientarea activităţii sale de cercetare. Cunoscând aceste chestiuni, estetica industrială va putea răspunde mai deplin cerinţelor de mărire a gradului de satisfacţie, de confort în desfăşurarea procesului muncii, o influenţare asupra gusturilor muncitorului etc. în acelaşi context, pe baza analizei sociologice a uzinei, de exemplu, ca sistem social (ca sistem de relaţii sociale, sistem de comunicaţii etc.), sau a corelaţiei dintre uzină şi colectivitate (viaţa în uzină şi în afara ei, de exemplu) esteticianul industrial capătă un şir de jaloane importante în orientarea activităţii sale de concepţie.

În acest caz, însă, problema capătă un şir de aspecte particulare în sensul că nu putem pierde din vedere existenţa a două ideologii opuse, a doua concepţii cu privire la societate. În sociologia burgheză există tendinţa de a privi problema raportului dintre estetica industrială şi sociologie într-un cadru abstract, general, ştergând orice deosebiri dintre cele două tipuri contemporane opuse de relaţii sociale de producţie, şi afirmând că singura deosebire dintre societatea burgheză şi cea socialistă constă în existenţa unor regimuri politice diferite. Teoria de largă circulaţie în occident a aşa-zisei „Societăţi industriale” afirmă tocmai ştergerea diferenţelor dintre cele două tipuri de societăţi contemporane, pune la îndoială esenţa fundamental diferită a relaţiilor sociale de producţie[99]. Specific unor sociologi occidentali este tendinţa de a evita, sau de a exclude din analiză problema caracterului social al muncii, problema cadrului social în care se produce activitatea de muncă. Or, nu poate fi vorba de o adevărată şi deplină umanizare a muncii sociale decât în condiţiile înlăturării exploatării capitaliste, a lichidării proprietăţii private asupra mijloacelor de producţie. Nu punem aci la îndoială faptul că în ţările capitaliste

---

99 Vezi, Raymond Aron, *Dix-huit leţons sur la societe indu trielle,* Gallimard, 1962, sau Georges Friedmann, *7 etudes sur l’homme et la technique,* Ed. Gauthier, 19*66,* pp. 185—186.

dezvoltate numeroase uzine, întreprinderi au creat condiţii de muncă excelente, existând preocupare pentru asigurarea unui anumit confort în procesul de producţie etc., dar ceea ce respingem este ideea că umanizarea deplină a muncii s-ar putea realiza în cadrul sistemului capitalist de producţie, iar exploatarea ar dispărea de la sine. Realităţile sociale din lumea capitalistă atestă existenţa în continuare a unor profunde contradicţii sociale, a unor puternice inegalităţi, care nu pot duce la manifestarea depilnă a satisfacţiei în procesul muncii sociale. Iată de ce o orientare corectă a activităţii esteticianului industrial poate fi înfăptuită numai de pe terenul unei sociologii profund ştiinţifice, de pe terenul sociologiei marxist-leniniste, capabile să dea o interpretare justă evenimentelor istorice, să generalizeze într-un mod adecvat experienţa istorică, dezvoltarea socială.

Ca încheiere la această problemă se impune concluzia că o cerinţă esenţială în precizarea sferei preocupărilor esteticii industriale este evidenţierea raporturilor ei cu alte discipline ca ştiinţele tehnico-naturale, psihologia (mai ales ergonomia), ştiinţele economice, sociologia etc. Aşa cum remarca la congresul I.C.S.I.D. din 1963 englezul Jay Dublin: „este evident că estetica industrială ocupă un loc între arte şi ştiinţe şi conţine elemente din ambele”, precum şi o raportare la estetica „generală”, la teoria estetică, disciplină filosofică prin natura ei.

Dar, estetica industrială nu poate fi socotită rezultanta definitivă a confluenţei unor discipline tehnico-ştiinţifice, de tipul celor amintite mai sus. Ea nu este produs exclusiv al contactului unor domenii ale ştiinţelor, ci ceva mai mult. Estetica industrială este un caz specific de depăşire a acelei tradiţionale împărţiri în: însuşire teoretică a lumii, pe de o parte, şi practic-spirituală, pe de alta. Aceasta întrucât estetica industrială nu este numai ştiinţă, ci şi artă, creaţie. Astfel, suntem obligaţi să remarcăm faptul esenţial că estetica industrială integrează, asimilează, în egală măsură şi laturi

fundamentale ale activităţii artistice. Asupra influenţelor exercitate de creaţia artistică – mai ales de domenii ca arhitectura, arte plastice, arte decorative etc. – am făcut unele consideraţii în paginile anterioare, motiv pentru care nu vom insista aci mai mult asupra chestiunii în cauză. Dar, dacă într-un fel esteticianul industrial este *artist* (şi este un artist), el este un artist de un tip deosebit, care depăşeşte înţelegerea tradiţională. Artistul-estetician industrial diferă prin anumite trăsături de artistul în sensul major cotidian, dar şi de artistul care oferă serviciile sale industriei, de cel ce vine din afara actului tehnic, în calitatea „colaboratorului” sau „consilierului” extern. Esteticianul industrial nu descrie, nu desenează pur şi simplu, ci el creează obiecte noi destinate satisfacerii unor trebuinţe umane majore. El este prin vocaţia sa un transformator real al cadrului material de obiecte din lumea ce ne înconjoară. În felul acesta estetica industrială se vădeşte a fi un domeniu în care activitatea teoretică face corp comun cu cea practică, un domeniu – concludent pentru epoca noastră – în care apare tendinţa depăşirii tuturor tradiţionalelor forme de diviziune socială a muncii, de sinteză a acestor domenii.

Cele remarcate mai sus, şi mai ales faptul că problematica acestor discipline grevează puternic asupra naturii esteticii industriale ne conduce la concluzia că *estetica industrială trebuie abordată ca o disciplină de sinteză,* ca o expresie a tendinţei actuale de integrare a unor discipline cu profil diferit şi de apariţie a unor domenii noi, caracterizate prin preocupări şi coordonate proprii. Dar pentru a evidenţia mai clar natura sintetică a esteticii industriale („industrial design”), se impune în mod firesc şi o raportare la estetica „generală”, la teoria estetică, disciplină filosofică prin natura ei.

„Estetica industrială” şi estetica „generală”.

Înainte de a încerca precizarea obiectului esteticii industriale este necesar să surprindem relaţia dintre estetica „generală” şi „estetica industrială”.

Teoria estetică generală, disciplină *filosofică,* cu o

bogată istorie are ca obiect de cercetare atitudinea estetică a omului faţă de realitate şi în primul rând generalizarea procesului artistic. Arta, cu manifestările ei concrete, cu legităţiile ei specifice, mecanismul complex al creaţiei şi percepţiei operei de artă reprezintă elementul central, obiect principal al teoriei estetice generale. Dar, întrucât este vorba de o atitudine estetică a omului faţă de realitate, ni se pare că înţelegerea tradiţională a esteticii ca teorie a frumosului creat prin mijloace artistice este insuficientă şi incompletă.

În cadrul obiectului esteticii, locul central, fundamental îl ocupă analiza fenomenului artistic, arta reprezentând instrumentul principal de realizare a necesităţilor estetice ale oamenilor, de satisfacere a acestui tip deosebit de cerinţă spirituală. Din toate vremurile, aspiraţiile, sentimentele estetice ale oamenilor au fost indisolubil legate de pictură ori sculptură, de muzică sau arhitectură, teatru sau literatură. Artele şi artiştii autentici au militat pentru a dezvălui în creaţiile lor un ideal estetic al timpului, pentru a satisface necesităţile de frumos, de desfătare estetică ale societăţii. Dar, însăşi arta a apărut, aşa cum demonstrează experienţa istorică, în strânsă corelaţie cu procesul muncii umane, cu procesul de producere a bunurilor materiale necesare vieţii. Sentimentul estetic, atitudinea estetică a oamenilor faţă de realitate nu este însă declanşată în exclusivitate numai de producţia artistică, ci el poate avea o pondere mai mare sau mai mică în orice activitate umană, în orice apreciere dată unor fenomene sau procese etc. Idealul şi sentimentul estetic au o profundă natură socială şi trebuie, în consecinţă, analizate în legătură cu întreaga complexitate a mecanismului social. Categoria centrală a teoriei estetice este categoria frumosului, categoria de care este indisolubil legată definirea tradiţională a esteticii. Dar frumosul nu are o existenţă exclusivă în sfera producţiei artistice, ci este prezent, încorporat în numeroase obiecte şi procese – de existenţă naturală, ori create de om. Un obiect care impresionează prin armonia corectă între

funcţie şi structură, între formă şi conţinut, obiectul a cărui formă corespunde cât mai perfect posibil destinaţiei sale este fără îndoială socotit frumos şi are în consecinţă calitatea de a trezi, de a solicita o specifică reacţie estetică a spiritului uman. Ca urmare, sfera esteticii nu poate fi limitată la artă, ea trebuie să ofere un cadru de integrare, de analiză a varietăţii de fenomene ce sunt capabile să stimuleze la om o reacţie şi o apreciere de ordin estetic. De aceea, viaţa cotidiană, în multitudinea formelor ei de manifestare, nu poate fi ocolită în cadrul unei analize a fenomenului estetic, ci ea trebuie inclusă în această sferă. Realizarea frumosului, producerea pe scară industrială a unor asemenea obiecte care să fie capabile să răspundă idealurilor şi gusturilor estetice ale epocii, să satisfacă cerinţele de frumos ale societăţii este obiectivul central al esteticii industriale şi din acest unghi de vedere ea nu poate fi ignorată de teoria estetică generală.

În ce raport se află în acest caz estetica industrială faţă de teoria estetică generală? Ni se pare că estetica industrială reprezintă un caz particular al esteticii generale, un domeniu în care se produce vizibil o legătură, o corelaţie strânsă a *teoriei cu practica,* un domeniu, dacă se poate numi astfel, de estetică experimentală, aplicată într-un domeniu concret al activităţii materiale a oamenilor, cel al producţiei industriale moderne. Estetica industrială nu o putem integra, considerăm, într-o sferă care are ca preocupări studiul exclusiv al fenomenului artistic. Estetica generală nu este teoria artelor şi nu poate fi identificată cu aceasta, deşi problematica artistică, legile generale ale procesului de creaţie şi percepţie ale operei de artă sunt, aşa cum am mai afirmat mai sus, un obiect central al analizei estetice. Atâta timp cât considerăm estetica drept disciplina care studiază relaţiile estetice ale oamenilor cu realitatea, estetica industrială apare ca un caz particular, aplicat, al esteticii generale.

În acest sens, referindu-se la evoluţia obiectului teoriei estetice, la cooperarea esteticii cu alte discipline, Mikel Dufrenne scria într-un interviu publicat de

săptămânalul „Les lettres françaises” că obiectul esteticii suferă nu numai asimilări teoretice ca cele furnizate de ştiinţe ca fiziologia, psihologia sau istoria, ci şi asimilări practice proprii unei *estetici aplicate,* ca de pildă *estetica industrială* sau pedagogia gustului” 5 (s. ns.

— *LA.).* Iată, aşadar, o opinie ce nu poate fi ignorată şi care defineşte tendinţa manifestă de apropiere între teorie şi practică prezentă în unele sfere ale unei estetici aplicate, între care o poziţie privilegiată ocupă estetica industrială.

Unii autori au ripostat adesea şi au pus la îndoială termenul de *estetică* industrială. De altfel, la ora actuală terminologia nu este încă unitară. În S.U.A. şi Anglia se preferă termenul de „Industrial Design”, care angajează mai puţin la o analiză teoretică substanţială, în U.R.S.S. cel de „estetică tehnică”, în Japonia de „artă industrială”, în Franţa, Belgia, Suedia ş.a. fiind acceptat termenul de estetică industrială. Marea majoritate a obiecţiilor aduse acestei terminologii izvorăsc din identificarea esteticii cu teoria artistică şi din socotirea calităţilor estetice ale obiectului fabricat pe cale industrială ca ceva supraadăugat, pur exterior. O poziţie similară adoptă, de altfel, şi unii dintre reprezentanţii esteticii generale. Alain, în *Sistemul artelor frumoase,* stabileşte distincţia dintre opera de artă şi creaţia industrială, ajungând la o contestare a valorii estetice a acesteia din urmă, argumentul fiind existenţa unei dihotomii între „idee şi execuţie”[100], prezentă în producţia industrială, dar inexistentă în cea artistică. Iar acelaşi Mikel Dufrenne, într-un tratat de estetică fenomenologică, publicat cu aproape două decenii în urmă, operând cu noţiunea de „obiect estetic” şi considerând opera de artă ca expresie supremă a acestuia, încerca să refuze valoarea estetică obiectului industrial. Pornind de la ideea că introducerea preciziei în estetică se poate realiza numai „subordonând experienţa obiectului, în loc de a subordona obiectul experienţei şi definind obiectul ca atare prin opera de

100 A l a i n , *Systhne des beaux-arts,* Gallimard, 1963, p. 337.

artă” 7, autorul raportează obiectul estetic la alte obiecte, inclusiv cele produse pe cale industrială (fabricate) şi afirmă că produsul industrial este un intermediar, are un caracter mediat în relaţiile dintre subiecţi (problema prezenţei autorului), că utilitatea nu poate indica valoarea estetică, precum şi că noţiunea de stil nu este suficient compatibilă cu un astfel de gen de producţie 8. Şi în acest caz, deşi autorul încearcă o analiză amplă a fenomenului estetic, stabilind corelaţii, raporturi între diverse procese ale realităţii şi ale creaţiei spirituale, impedimentul constă în menţinerea (deşi rezervată) pe poziţia că esteticul este identic cu artisticul, că expresia obiectului estetic este obiectul artistic, cu toate particularităţile sale.

O amplă discuţie în legătură cu definirea specificului esteticii industriale a avut loc în ultimii ani şi în Uniunea Sovietică. În cadrul acestei dezbateri au putut fi remarcate cele mai diverse păreri – de la identificarea creaţiei tehnice cu cea artistică şi până la scepticism sau chiar refuz esteticului în producţia industrială.

I. Maţa, bunăoară, se declară împotriva oricărei aprecieri a maşinii ca produs al creaţiei artistice 9. Pentru a fi produs al creaţiei artistice maşina ar trebui să fie concepută în sfera artelor aplicate sau a artelor industriale. Dacă obiectele de uz cotidian ca, de pildă, mobila, vesela etc. pot fi într-un anume fel socotite opere de artă (fireşte, când întrunesc o sumă de cerinţe), maşina nu poate însuma asemenea calităţi. Elementul artistic în acest caz este atât de minor, încât poate

l i ignorat. Fireşte, distincţia între artistic şi estetic este importantă, ea este chiar esenţială în înţelegerea naturii spe

7 M Dufreniil., *Pb-noineiiologie de l’expérience cnbeiique,* l U.I., I’i –, p. 8.

I *Idem,* pp. 120 – 161.

„Dekoraiivnoi; Isku: stro”, nr. 3.1961.

cifice a esteticii industriale. Dar, ceea ce disociază aceste două noţiuni nu poate exclude notele lor comune şi cu atât mai mult nu poate să constituie un argument

împotriva recunoaşterii calităţilor estetice ale maşinilor. O poziţie similară a adoptat în cadrul discuţiei şi A. Corpenko 1W, care ignorează posibilitatea afirmării plenare a frumosului în maşina construită de om, reducând virtuţile estetice ale maşinii la însuşiri de frumos „elementar", „primar", în sensul termenului pe care-l introduce esteticianul A. Burov.

Problemele valorilor estetice ale tehnicii îl preocupă şi pe V. Tasalov. În lucrarea sa *cu privire la însuşirea estetica a realităţii,* autorul face o gradare a posibilităţilor de afirmare a valorilor estetice. Din întreg cadrul material de obiecte, care-l înconjoară pe om, el preferă, pe planul afirmării unor calităţi estetice, obiectele de uz individual, mijloacelor de producţie. De fapt, argumentele sale se aseamănă cu cele de care a uzat Maţa în analiza raporturilor dintre artă şi tehnică. Şi în acest caz, Tasalov comite eroarea identificând producţia meşteşugărească a unor unicate, cu producţia industrială de serie, chiar dacă este vorba de obiectele de uz individual. Punctul central al argumentării lui Tasalov constă în afirmaţia că, în tehnica maşinistă, esenţa umană este cel mai puţin reflectată şi, în consecinţă, cel mai puţin posibilă încorporarea unor virtuţi estetice. „Natura formală a unui şir de obiecte este atât de necesar dictată de funcţia lor utilitară, încât până şi funcţia creată de om vorbeşte mai curând despre esenţa obiectului însuşi, decât despre om"[101].

Într-o altă lucrare, *Estetica tehnicismului,* Tasalov îşi detaliază concepţia sa afirmând că însuşirea estetică a realităţii se realizează de fapt numai de către artă şi numai prin artă.

Capacitatea estetică, specific umană, este concepută de Tasalov ca mijloc de a realiza o comuniune estetică a colectivităţilor umane. „Obiectele ştiinţei şi tehnicii – afirmă el – în virtutea implacabilei specializări şi diferenţieri utilitare sunt lipsite de posibilitatea de a

---

101 V. T a s a l o v, *Ob esteticeskom osvoenii deistvitelnosti,* „Vo- prosî estcniki", Moscova, 1958, p. 98.

îndeplini o asemenea funcţie”[102], ele sunt departe de a putea facilita o „dezvoltare plenară şi armonioasă a omului”[103].

Punctul nevralgic al concepţiei lui Tasalov rezidă în nerecunoaşterea existenţei unei relaţii dialectice subtile între artă şi tehnică, ba mai mult, în contrapunerea lor, în socotirea lor ca entităţi antitetice. Din acest unghi de vedere, critica pe care o formulează Tasalov sociologului francez P. Francastel apare în multe elemente ale ei ca neprincipială, vulgarizatoare, mergând până la a invoca distrugerea frumosului, antiumanismul şi antiestetismul esteticii tehnicismului, caracterul ei reacţionar „exemplu tipic de «sinucidere» a esteticii” etc.[104]. Dacă programul teoretic al multor orientări moderniste în artă comportă o temeinică analiză critică, nu e mai puţin adevărat că un şir de elemente profund valoroase, animate de spirit umanist le-au fost şi le sunt proprii. Simpla orientare spre formele geometrizante, spre materiale noi în creaţia plastică nu înseamnă antiumanism, tot astfel e um formele noi, sobre în arhitectura modernă nu înseamnă dezumanizarea în raport cu arhitectura clasică, tradiţională. Trebuie să remarcăm totuşi o temperare şi o mai serioasă argumentare a poziţiei lui Tasalov specifică ultimei sale lucrări[105], în care se procedează la o analiză mai temeinică a raporturilor dintre artă şi industrie.

Arta şi tehnica secolului nostru se dezvoltă pe coordonatele unor angrenaje sociale foarte complexe; dar dezvoltarea lor nu este absolut independentă una de cealaltă şi a ambelor de alţi parametri ai vieţii sociale. De-a lungul secolelor arta şi tehnica s-au condiţionat şi influenţat reciproc, chiar dacă această interacţiune nu s-a realizat într-o manieră întotdeauna tranşantă. Cu atât mai mult, în secolul nostru această corelaţie capătă parametri noi. Pe de o parte, evoluţia vieţii tehnico-ştiinţifice a

---

102 *Idem, Estetica tehnitizma, Iskusstvo.* Moscova, 1960, p. 143.

103 *Idem,* p. 142.

104 *Idem,* p. 47.

105 *Idem, Iskusstvo ţehniceskoyo yeka,* Iskusstvo, Moscova, 1967.

produs un şir de prefaceri de-a dreptul revoluţionare în lumea artelor. E suficientă, probabil, relevarea rolului fotografici, a cinematografiei, radioului sau televiziunii, care în măsura în care sunt arte, sau îndeplinesc şi sarcini artistice sunt un produs al ingeniozităţii tehnico-ştiinţifice, care permite difuzarea în masă a producţiei artistice, fără să mai vorbim de faptul că însăşi creaţia artistică dobândeşte parametri specifici noi, dependenţi de tehnicitatea domeniului respectiv. Tehnica cinematografică a făurit o întreagă gamă de procedee care şi-au dovedit valoarea lor artistică incontestabilă. Mai mult, chiar genurile clasice ale artei suportă mutaţii, uneori foarte importante, condiţionate de transformările din mediul social, de transformarea tehnicii etc. E vorba de mutaţii pe plan tematic, de inovaţii în tehnica artistică, de inspiraţia formală pe care o oferă noul climat etc. Arhitectura a suferit o adevărată revoluţie în secolul nostru, devenind un pionier al aplicării tehnicii moderne, a materialelor noi; fireşte, aceasta a generat schimbări în optica constructivă, în conceperea formei, a zonelor populate etc. Inevitabil, s-au produs modificări mai mult ori mai puţin pronunţate în plastică şi în literatură, în muzică şi teatru etc.

Dar, pe de altă parte, nici arta nu rămâne un element pasiv al ecuaţiei. La rându-i, prin elementele ei inovatoare, pe care le încorporează, precum şi prin spiritul pătrunzător al adevăratelor genii ale sale, arta şi-a manifestat viu şi puternic funcţia sa socială influentă. Ea s-a adresat universului spiritual al oamenilor, formând sau zdruncinând idealuri, ea a influenţat asupra concepţiei tehnice, mai ales pe linia conceperii unor forme adecvate celor mai variate tehnici, pe linia valorificării cu maximum de eficacitate plastică şi economică a culorii, pe direcţiile lărgirii universului estetic al oamenilor şi prin mijloacele pe care le abordează tehnica modernă. Or, din acest punct de vedere, un şir de orientări lucide în arta modernă, orientări de o factură raţionalistă, apropiate de problematica practicii, au avut valoarea de a constitui un ferment preţios în cristalizarea teoriei şi practicii esteticii

industriale. Aceste aspecte sunt, din păcate, neabordate de către V. Tasalov.

Problema locului pe care-l ocupă estetica industrială în ansamblul teoriei estetice cunoaşte şi alte puncte de vedere, care merită a fi considerate. Acestei chestiuni îi este dedicat un interesant studiu de dată mai recentă al lui I. Maţa, care abordează ideea degajării unei mai largi problematici a ştiinţei esteticii, pledează pentru încorporarea unui şir de raporturi noi (atât de ordinul conţinutului, cât şi al formei) între artă, tehnică şi ultimele descoperiri ale ştiinţei. Problema trebuie meditată în aspectele ei reale, fără exagerări de soiul celor ce visează ori că arta va fi în viitor înghiţită de tehnică, ori, viceversa, tehnica de către artă. După Maţa, clasificarea problematicii teoretice a esteticii trebuie să izvorască din aprecierea obiectului reflectării şi a tipului istoriceşte determinat de reflectare. Socotind că la fel ca oricare ştiinţă, estetica poate fi structurată într-un şir de diviziuni, capitole distincte, Maţa propune alături de capitolul privind teoria generală a culturii artistice, altele trei: teoria generală a însuşirii estetice a fenomenelor şi obiectelor naturale nedependente direct de activitatea umană (natura contemplată), teoria generală a organizării estetice a mediului natural de către om şi teoria generală a

prelucrării estetice a materialelor, a obiectelor folosite pentru activitatea de producţie, ori a celor care au o importanţă practică oarecare pentru viaţa oamenilor. În aceasta ultimă diviziune, menţionată aci, ar funcţiona şi estetica industrială. În această încercare există însă, după părerea noastră, câteva puncte deosebit de delicate. În primul rând, Maţa sparge unitatea genurilor artei, a „culturii artistice”, despărţind artele în mod radical în arte cu conţinut ideologic şi care îndeplinesc sarcini etico-estetice (muzica, poezia, pictura, sculptura, grafica, coregrafia) şi altele cu implicaţii practic-utilitare (arhitectura, artele decorative). Acestea din urmă sunt socotite ca aparţinând celei de-a patra diviziuni a esteticii, alături de estetica

industrială (proiectarea artistică), de industria artistică etc. în al doilea rând, Maţa nu numai că dovedeşte inconsecvenţă în terminologia esteticii industriale, dar îi atribuie două domenii distincte – cel al producerii prin mijloace industriale a unor obiecte de artă – pe de o parte, iar, pe de alta, în producerea unor unelte de muncă, mijloace de transport şi a unui număr crescând de obiecte ale producţiei materiale care au calităţi estetice. Industria artistică este, după el, aproape identică proiectării artistice (estetica industrială).

O luare de poziţie mai lucidă şi totodată mai temperată ni se pare cea a lui Fedotov şi Minervin, care consideră că „estetica tehnică nu poate fi pur şi simplu socotită parte a esteticii generale” 1G. Pentru ei, însuşi termenul de estetică tehnică indică deja că nu putem limita conţinutul disciplinei exclusiv la conţinutul estetic, fără a discuta funcţia şi destinaţia practică a obiectului, aspectele extracstetice ale disciplinei. Caracterul complex, sintetic al disciplinei fireşte că solicită maximum de atenţie în raportarea ei faţă de teoria estetică generală.

’6 „Voprosî filozofii”, nr. 7, 1965, p. 112.

După părerea noastră, estetica industrială este o diviziune relativ independentă de estetica „generală” şi în interacţiune cu alte discipline, prezintă un şir de particularităţi care uneori depăşesc valoarea estetică. În acea măsură majoră în care estetica industrială abordează principiile şi mijloacele fundamentale ale creaţiei după legile frumosului în producţia industrială, implicate în cadrul unei finalităţi practic-utilitare, problematica esteticii industriale aparţine domeniului esteticii generale, este o diviziune aparte a acesteia, diferită, deşi strâns legată de cea a teoriei generale a creaţiei artistice.

Dificultatea acestei analize este generată deci de imprecizia care mai există în aprecierea însăşi a obiectului esteticii generale, de greutatea cu care sunt abordate un şir de chestiuni noi, ce depăşesc sfera înţelegerii tradiţionale a esteticii, chiar dacă istoria gândirii estetice atestă existenţa unor încercări mai vechi de a surprinde

într-un ansamblu unitar fenomenele şi procesele ce constituie obiect al cercetării estetice. Cu atât mai mult azi, chestiunea ni se pare de o însemnătate deosebită. Esteticieni de prestigiu ca Ch. Lalo, El. Souriau, H. Read, G. Dorfles ş.a. nu au ezitat să-şi expună punctul de vedere privind încadrarea în sistemul esteticii a unor importante domenii din sfera extraartistică, şi în primul rând a esteticii producţiei industriale. Pornind de la aceste consideraţii, apreciem că teoria estetică generală trebuie să abordeze alături de legităţiile producerii şi receptării operei de artă şi problemele esteticului din sfera extraartistică, deci esteticul vieţii cotidiene, esteticul în producţia industrială etc. De altfel, multe din tratatele de estetică rămâneau într-o permanentă confuzie, atunci când în definiţii sau sistematizări categoriale dădeau relaţiei estetice, atitudinii estetice a omului faţă de realitate, esteticului un sens larg, iar mai departe rămâneau pe poziţiile reducerii acestuia la fenomenul artistic. De pildă, fiind vorba de categoriile *generale* ale esteticii, printre acestea, alături de frumos, conţinut şi formă etc. sunt abordate categorii ca cele de sublim, tragic, comic etc. Acestea din urmă însă, sunt lipsite de acea generalitate care li se atribuie. Este dificil să considerăm, bunăoară, că în arhitectura, ori în artele decorative, şi cu atât mai mult într-un obiect construit pe cale industrială sunt prezente, sau pot fi prezente momente, situaţii tragice ori comice etc. Tragicul şi comicul sunt categorii indisolubil legate de valorificarea estetică, de reprezentarea artistică a unor fapte umane, a unor acţiuni etc. Deci, generalitatea acestor categorii în cadrul teoriei estetice este îndoielnică şi ea atestă o tendinţă manifestă de a reduce estetica la teoria artei, de a identifica esteticul cu artisticul, frumosul cu frumosul în artă etc.

Estetica industrială, în virtutea particularităţilor sale, a elementelor comune cu procesul de creativitate artistică o considerăm strâns legată de disciplina filosofică a esteticii „generale”, dar în acelaşi timp, ca urmare a caracterului său sintetic, a particularităţilor ei legate de

natura producţiei industriale, posedă un obiect propriu, legi şi categorii specifice.

Cu privire la definirea obiectului esteticii industriale („Industrial Design”)

Până în prezent, în literatura de specialitate s-au încercat diverse tipuri de definiţii, menite să contribuie la cristalizarea unei teorii (doctrine) a esteticii industriale. Printre aceste definiţii putem distinge, după părerea noastră, cinci categorii: a) definiţii care duc la asimilarea esteticii industriale procesului de creaţie artistică; b) definiţii tehnicizante, în care unicul element luat în discuţie este cel privind gradul de tehnicitate al produsului industrial;

c) definiţii în care primează criteriul economic; el) definiţii în care determinant este elementul comercial şi publicitar şi e) definiţii care reduc estetica industrială la categoria frumosului.

Prima categorie este nemijlocit legată de concepţia după care procesul de creaţie artistică şi cel de concepţie şi producere a obiectului industrial ar fi identice, nu ar presupune niciun fel de deosebiri. O asemenea părere a fost emisă de către unii esteticieni sovietici, care au înţeles prin estetica industrială teoria creaţiei (construcţiei) artistice în industrie, sau, cu alte cuvinte, un fel de artă industrială, căreia ar trebui să i se găsească un loc potrivit în sistemul artelor, alături de literatură, arte plastice, muzică, cinematografie etc. Un asemenea tip de definiţie este caracteristic sovieticului Rojdestvenski K., care aprecia că estetica industrială are de soluţionat exclusiv sarcini artistice[106]. O asemenea definiţie simplifică însă mult realităţile, extinde extrem de mult sfera artisticului şi estompează particularităţile esteticii industriale. E drept, un asemenea tip de definiţie are meritul de a fi subliniat existenţa unei *creativităţi* de tipul celei promovate de către artist. Pe de altă parte, însă, definiţia menţionată şterge orice deosebire calitativă între domeniul artistic şi cel al esteticii industriale, duce la un şir de confuzii şi greutăţi în

106 „Dekorativnoe Iskusstvo", nr. 9, 1964.

aprecierea corectă a acestor procese. Fireşte, între artă şi estetica industrială există un şir de elemente, de note comune care nu pot fi evitate în analiza acestui fenomen. Dar, în acelaşi timp, şi acest lucru nu este de loc lipsit de importanţă, există un şir de trăsături care permit şi necesită o disociere între creativitatea artistică şi cea a esteticianului industrial. Mai sus, am evidenţiat câteva din aceste momente, care, după părerea noastră, delimitează într-o certă măsură cele două sfere de activitate creatoare. Un şir de coordonate esenţiale ale activităţii artistice sunt modificate, ori chiar dispar în procesul creaţiei în sfera esteticii industriale. Astfel, fiind un domeniu ce se integrează în procesul de ansamblu al producţiei industriale, estetica industrială este direct implicată în satisfacerea cerinţelor legilor acestui tip de producţie (legi economice, legi ale dezvoltării tehnicii etc.); pe de altă parte, ea nu mai permite prezenţa pe întregul proces al producerii obiectului de serie a creatorului, apare o ruptură între concepţie şi execuţie, nu există posibilitatea desăvârşirii operei proiectate de către esteticianul industrial. De altfel, înseşi discuţiile purtate în jurul temei artă-maşină au avut deficienţa de a nu fi abordat în toată complexitatea lor raporturile dintre creaţia artistică şi cea industrială, absolutizând fie elementele de comunitate, fie cele de deosebire dintre aceste două domenii.

Un al doilea tip de definiţii este cel care absolutizează momentul tehnic, lăsând la o parte chestiunea creativităţii estetice, făcând din termenii „estetică industrială” o apreciere gratuită. De regulă, acest tip de apreciere aparţine acelei categorii de specialişti, care preocupaţi în exclusivitate de problemele tehnice, minimalizează importanţa factorului estetic în viaţa socială, a creativităţii estetice etc. De pildă, unul din esteticienii industriali ai S.U.A. dădea următoarea definiţie obiectului esteticii industriale: „Estetica industrială este acea activitate tehnică în cadrul căreia obiectivul primordial este utilizarea unui întreg fond de cunoştinţe ştiinţifico şi de tradiţii raportându-se la ştiinţele fizice, la

artele plastice şi la tehnica umană (ergonomie), aplicarea acestora la activitatea tehnică, industrială şi comercială care tind să creeze şi să determine tipurile de produse şi să satisfacă necesităţile clientelei, sau de a răspunde la exigenţele acesteia"[107]. Reducând întreaga activitate a esteticianului industrial la o simplă activitate de ordin tehnic, autorul nu precizează de fapt sfera de preocupări, aria de cuprindere a noii discipline şi a noii profesii, ci doar sugerează câteva din cunoştinţele pe care este nevoit să le stăpânească cel ce profesează această activitate. În cadrul unei asemenea interpretări noţiunea de „estetică", apare într-adevăr ca ceva superfluu, nejustificat. Încercări similare de definire a obiectului esteticii industriale au fost tăcute şi de alţi specialişti. Aşa, bunăoară, într-un articol publicat în revista „Tehniceskaia estetica", Voronov N. socoteşte că pentru esteticianul industrial „principalul, esenţialul este găsirea unei scheme constructiv-tehnologice noi, originale"[108]. Mai mult chiar decât în definiţia precedentă, autorul sovietic atestă o anume extindere a sferei esteticii industriale, o identificare quasi-totală cu concepţia *tehnică* propriu-zisă. Deşi, spre deosebire de primul tip de definiţii, aceasta are meritul de a releva necesitatea unor cunoştinţe tehnice profunde şi a subordonării activităţii designerului coordonatelor funcţional-tehnice, ea nu izbuteşte să evidenţieze specificul estetic al acestei activităţi, coordonatele estetice pe care se înscrie munca designerului. Principalul neajuns al unei astfel de definiţii este că ea identifică cu multă uşurinţă estetica industrială cu orice activitate tehnică, identifică esteticianul industrial cu profesia inginerului, sau tehnicianul care proiectează o instalaţie sau un produs industrial oarecare. În cazul unei astfel de interpretări a esteticii industriale lipseşte o conturare clară a profilului acestei discipline, nu se face distincţia dintre această activitate şi cea tehnică-industrială de ansamblu. În nenumărate cazuri această interpretare este determinată

107 *Esthetigue industrielle aux Etats-U/iis,* O.E.C.E., Paris, 1959, pp. 37—38.

108 „Tehniceskaia estetica", nr. 4, 1964.

de ignorarea rolului artei şi a creativităţii artistice în societatea contemporană, de opunerea arbitrară a creativităţii artistice celei ştiinţifico-tehnice etc.

O altă categorie de interpretări a rolului şi locului esteticii industriale pune accentul pe factorul economic, pe avantajele de ordin economic pe care le asigură estetica industrială. Fireşte că o astfel de interpretare nu este nici ea lipsită de orice raţiune, căci surprinde într-un mod pregnant una din valorile incontestabile ale acestei discipline: capacitatea de a asigura prin mijloace specifice o economie de materie primă, de muncă, o economie de forţă de muncă, un preţ de cost mai redus. În acest sens, în prelegerea „Estetică şi economie", G. Combet aprecia că estetica industrială este o estetică a economiei20, la fel cum Louis Lapaix nota că vocaţia esteticii industriale este cercetarea – pe baza cunoaşterii a doi parametri esenţiali: piaţa şi preţul de cost – în vederea creării unor noi produse industriale 21. Într-unul din tratatele clasice de practică a esteticii industriale din S.U.A., cel al lui Harold van Doren, se scrie: „Estetica industrială (Industrial Design) este practica analizării, creării şi dezvoltării produselor de fabricaţie în serie. Scopul ei este de a realiza forme a căror acceptare e asigurată înainte de a se face o investiţie de capital extensivă şi care pot fi fabricate la un asemenea preţ care să permită o desfacere largă şi profituri rezonabile" 22. În cazul acestei definiţii se remarcă în mod special faptul că designerul este preocupat de conceperea formei produselor de serie, preocupare subordonată unor scopuri de ordin eco

50 G. Combet, *Esthelique et economie,* Esthelique industrielle, nr. 14, 1954, p. 20.

21 „Design industrie", nr. 81, 19*66,* p. 12.

22 Harold Van Doren, *Industrial Design,* Mc. Graw-Hill Book Company, Inc. 1954, New York, p. 3.

nonuc. Şi aci, criteriile mai mult comerciale, primează. Esenţialul nu este cum, în ce mod, forma corespunde unor cerinţe tehnico-funcţionale, ci mai ales modalitatea în care o anumită formă poate satisface pe

producătorul industrial în aşa fel încât produsul să se vândă uşor şi să aducă profituri scontate cu minimum de eforturi de investiţie. Pe de altă parte, definiţia de mai sus şi întreaga lucrare a specialistului american limitează la un cadru foarte restrâns problematica esteticii industriale, şi anume doar la sfera formei, socotind relativ în afara preocupărilor acestei discipline elementele de ordin cromatic, de concepere a locului de muncă etc. De altfel, asemenea abordări întâlnim şi la M. Blaak, care propunea I.C.S.I.D.-ului definirea esteticii industriale ca „domeniul de creaţie, al cărui scop constă în determinarea acelor calităţi ale produselor industriale ce se referă la forma lor” 23. În spiritul unei asemenea interpretări a esteticii industriale au loc în unele ţări din occident congrese care limitează problematica noii discipline la interesele economice private. Aşa cum am mai precizat în prima parte a lucrării, considerăm că în multe state capitaliste, orientarea către aplicarea în producţie a cerinţelor esteticii industriale a fost generată de preocuparea unică a producătorului capitalist de a obţine noi profituri, de a face faţă concurenţei altor întreprinderi capitaliste, de a putea stăpâni în condiţii cât mai bune piaţa internă sau cea externă. Pe această linie, într-o interesantă lucrare de metodologic a esteticii industriale, Bruce Archer scria că esteticul industrial este „arta de a reconcilia factori ce derivă din discipline ce concură la problemele funcţiei, marketingului şi fabricaţiei. Chibzuirea unei perfecţionări funcţionale în raport cu costul economic şi faţa de punctul de vedere al cererii pe piaţă în relaţie cu greutăţile fa

53 După „Tehniceskaia esietika*, nr. 3, 1965.

bricaţiei şi preferinţele populaţiei… iată esenţa problemei desenului” – 4. O asemenea luare de poziţie indică şi mai evident tendinţa de a acorda un rol exclusiv factorului economic, subestimând celelalte coordonate ale relaţiei.

În strânsă legătură cu aceste interpretări ale esteticii industriale apar şi cele care pun accentul pe aspectul comercial şi publicitar, legat de realizarea pe piaţă în

condiţii cât mai avantajoase a produselor dintr-un domeniu sau altul al producţiei industriale. De altfel, o asemenea concepţie se călăuzeşte, mai ales în unele ţări anglo-saxone, după dictonul: „good design, good buşines”. Demonstrării valabilităţii acestui dicton îi este dedicată şi lucrarea lui G. Lippincott *Desenul şi afacerile.* Iar după expertiza efectuată în S.U.A. privind dezvoltarea esteticii industriale, autorii raportului relatează tendinţa unor specialişti de a considera că: „Obiectul principal al esteticii industriale este de a face să sune casa de bani” 25. Asimilarea esteticii industriale unui simplu mijloc de dobândire a unor profituri sporite, exprimă evident o anumită stare de spirit existentă în ţările occidentale, mai ales în rândul industriaşilor.

Această interpretare îngust comercială a esteticii industriale a generat o puternică opinie potrivnică. Sesizând acest aspect, André Hermant nota că „Estetica a devenit un instrument al comerţului, iar frumosul sloganul său. Arta pentru artă, scria Hermant, a devenit arta pentru a vinde” 2, i. În aceeaşi lucrare el combate tendinţa de a considera că frumosul nu mai poate fi măsurat decât prin eficacitatea sa comercială, prin capacitatea acestuia de a spori cifrele de afaceri. El respinge practica unor industriaşi şi

34 Bruce Archer, *Sysiemaiic Methotl jos designers, reprinted jrotii „Design”,* London, 1965, p. 2.

25 *Esthétique industrielle aux Brats-Uuis,* O.E.C.E., Paris, 1959, p. 42.

26 André Hermant, *Formes utiles,* Vincent, Freal et O”, Paris, p. 46.

comercianţi de a vinde lucruri de proastă calitate, cu un aspect neestetic, sub acoperirea pur publicitară şi prin argumente de ordin aşa-zise estetic[109]. În virtutea unei asemenea concepţii asupra esteticii industriale a apărut tendinţa de a înlocui esteticianul industrial prin aşa-numitul „styling”, adică specialistul în „moda” industrială, cel care se ocupă de simple corijări ale aspectului strict

109 *Idem,* pp. 114—118.

exterior al obiectului, al ambalajului, al graficii publicitare în scopul acaparării facile a pieţei, a influenţării clientelei etc. „Stylingul" este în esenţă o degenerare a esteticii industriale pe baza unor considerente de pură publicitate şi în vederea unor beneficii sporite fără o ameliorare substanţială a calităţii produsului industrial respectiv. Într-un interviu acordat revistei „Design Industrie", Daniel Maurandy respingea această tendinţă de vulgarizare a esteticii industriale, tendinţă care poate transforma estetica industrială într-o simplă modă. După părerea lui D. Maurandy, „estetica industrială poate constitui un mijloc de publicitate, cu condiţia ca publicitatea să nu fie scopul exclusiv al esteticii industriale".

Observăm, aşadar, că în rândurile unor industriaşi, şi chiar a unor designeri există tendinţa de a considera această nouă disciplină, şi totodată, respectiv, nouă profesie drept un simplu mijloc de asigurare, prin modificări neesenţiale, a succesului de piaţă, a succesului în atragerea clientelei şi în obţinerea unor profituri sporite. Fireşte că o asemenea interpretare este lipsită de o temeinică analiză, constituind o atitudine de apreciere gratuită, de cele mai multe ori fără cunoştinţă de cauză, a ceea ce reprezintă estetica industrială. O asemenea înţelegere a esteticii industriale, departe de a considera această disciplină ca o estetică implicată în industrie, se rezumă la aspecte de aplicaţie exterioară a unor modilicări, de multe ori fără justificare tehnico-funcţională, dar în orice caz fără să afecteze pozitiv ansamblul calităţilor produsului.

O altă categorie de interpretări cu privire la obiectul esteticii industriale, este cea care raportează sfera acestei discipline exclusiv la categoria estetică a frumosului. Tipică în această direcţie este definiţia pe care o formulează Jacques Vienot în 1953, la Congresul Internaţional de estetică industrială de la Paris. Expunând proiectul unei doctrine a esteticii industriale, J. Vienot spunea: „Estetica industrială este ştiinţa frumosului în domeniul producţiei industriale. Domeniul său este cel al

locului şi ambianţei muncii, al mijloacelor de producţie şi al produselor”[110]. Meritul acestei definiţii rezidă, după părerea noastră, în primul rând în faptul că explică, de la bun început, raţiunea asociaţiei între noţiunea de estetică şi cea de industrie prin faptul că noua disciplină militează prin mijloace specifice pentru a introduce în producţia industrială frumosul, pentru a pune de acord, aşadar, creaţia industrială cu aspiraţiile către frumos ale societăţii umane. În al doilea rând, definiţia lui Vienot încearcă să precizeze şi aria de cuprindere, principalele compartimente ale activităţii esteticii industriale afectate de către această disciplină, şi anume: a) domeniul cadrului material de obiecte în care se desfăşoară procesul muncii, b) domeniul mijloacelor de producţie şi c) cel al produselor realizate pe cale industrială. Din acest unghi de vedere, definiţia lui Vienot ni se pare mai uşor acceptabilă, mai simplă şi mai întemeiată. Dar, şi în această definiţie sunt sensibile un şir de deficienţe, mai ales în sensul surprinderii caracterului complex şi totodată specific al acestei discipline. Fiind vorba de promovarea frumosului în industrie, putem foarte uşor aluneca spre concluzia că este vorba de o artă industrială, de un nou tip de creativitate artistică. De altfel, o asemenea tendinţă este evidentă chiar din expunerea de motive pe care o face Vienot la propunerea acestei definiţii, atunci când afirma că viitorul civilizaţiei maşiniste trebuie să conducă până acolo, unde arta va înceta să mai existe ca atare, întrucât ea va fi prezentă peste lot – în sensul că întreaga viaţă cotidiană a oamenilor va întruni calităţile frumosului2I). Ideea este generoasă, dar are neajunsul că şterge delimitările între artă ca produs specific spiritual şi cadrul material de obiecte în care omul îşi desfăşoară activitatea. Pe de altă parte, definiţia ca atare nu izbuteşte să afirme nota specifică producerii frumosului în industrie şi nici caracterul sincretic al esteticii industriale, interferenţele ei de ordin esenţial cu alte domenii ştiinţifice, tehnice sau artistice. Este adevărat, că Vienot a însoţit direct această

110 „Esthetique industrielle", nr. 11, 12, 13, 1954, p. 24.

definiţie cu enunţarea a 13 legi ale esteticii industriale, care întregesc imaginea asupra acestei noi discipline. Este vorba de legea economicităţii, a capacităţii de folosire şi a valorii funcţionale, a unităţii şi a compoziţiei, a armoniei între aparenţă şi întrebuinţare, a stilului, a evoluţiei şi a relativităţii, a gustului, a satisfacţiei, a mişcării, a finalităţii, a valorii comerciale, a probităţii, precum şi cea a artelor implicate se.

Aceste definiţii ale obiectului esteticii industriale nu epuizează diversele tendinţe existente în rândul specialiştilor privind profilul disciplinei lor. Aşa, de pildă, una din problemele adesea puse în discuţie vizează chestiunea necesităţii sau a inutilităţii participării esteticianului industrial la concepţia tehnică a produsului. Prin deifiiniţia oficială a esteticianului industrial din S.U.A. se afirmă că acest tip de specialist se ocupă în exclusivitate de latura formală, fără a fi necesară implicarea sa în problemele tehnice. „Esteticianul industrial creează modele de produse foarte variate cum ar fi: scrumiere, fiare electrice de călcat, mobilier, corpuri de iluminat, vehicule cu motor, posturi de telecomunicaţii şi maşini de spălat, ţiuind seama de cost, de rolul funcţional şi de condiţiile stipulate de către particularii cărora le sunt adresate aceste modele; el concepe *forma* unei serii de produse *fără* a studia aspectele tehnice sau mecanice 181 (s. ns. – *I. A.).* O asemenea definiţie ni se pare prea săracă, departe de a enunţa laturile complexe ale activităţii esteticianului industrial. Ea de fapt răspunde mai curând unei definiri a „stylingului”, a stilistului industrial, a cărui unică preocupare este modificarea periodică a aspectului exterior, a modului de prezentare a produsului în scopul de a atrage o clientelă mai numeroasă şi de a aduce beneficii sporite fără, a afecta tehnologia producţiei respectivului obiect. Această definiţie nu poate fi acceptată, deoarece ea limitează însăşi concepţia formală a obiectului la o formă exterioară, la aspecte fenomenale, superficiale, fără implicaţii serioase în structura şi funcţionalitatea produsului, mai degrabă un reflex al fluctuaţiei gustului

public şi nu a unor necesităţi tehnice determinate. Un punct de vedere similar poate fi întâlnit şi în literatura sovietică. K. Kantor socoteşte, bunăoară, că esteticianul industrial (hudojestvenîi construktor) nu are de fapt de-a face cu latura tehnică şi nu este răspunzător de ea, cu toate că lui îi revine în ultimă instanţă sarcina de a asigura integritatea produsului[111]. Aci, autorul pune în discuţie problema raporturilor dintre ingineri, tehnicieni, pe de o parte, şi esteticianul industrial, pe de alta, soluţia pe care o preconizează însă nu o socotim edificatoare.

Pe linia acestui tip de definiţii se înscriu şi observaţiile teoreticianului francez al arhitecturii. Michel Ragon, care văzând în estetica industrială o latură a arhitecturii moderne, nota: „Industrial Design – este arta de a crea noi modele de mobilă şi elemente de instalaţii interioare de către tehnicieni-artişti…proiectanţi industriali. Designerul este ceva mai mult decât un proiectant obişnuit. El creează forma corespunzătoare funcţiilor lor… Acesta este un artist, înaripat de genurile moderne ale artelor, creator de „forme utile"[112]. Autorul nu extinde în definiţia sa sfera problematicii esteticii industriale dincolo de produsele caşmice-utilitare, mobilă etc. în virtutea obiectivelor pe care le vizează lucrarea sa, Ragon nu îşi propune atât să definească obiectul unei discipline şi a unei profesii, cât să prezinte u, nul din procesele revelatoare ale naşterii şi dezvoltării arhitecturii moderne şi anume, încrucişarea fericită, încă în primele decenii ale secolului, a activităţii arhitecţilor cu cea a inginerilor, a artiştilor plastici cu cea a designerilor. Pentru că, după Ragon, istoriceşte noua disciplină apare la interferenţa între activitatea arhitecţilor şi cea a artiştilor plastici. Semnificative sunt relatările sale privind locul Bauhausului în frunte cu Gropius, precum şi a altor celebri arhitecţi ca Le Corbusier, Mies van der Rohe ş.a. În apariţia teoriei şi practicii esteticii industriale[113].

111 „Komnumisi", nr. 2, 1965.

112 *Idem,* pp. 146—149.

113 K. K a n t o r, *Kraaota i pol za,* Tzd. Iskusstvo, Moscova, 1967,

Un şir întreg de teoreticieni ai problemei stabilesc o relaţie directă între estetica industrială şi arta aplicată, concepând disciplina la care ne referim ca „arta aplicată a stilului contemporan”, „un nou capitol al artei aplicate” etc.

În ultimii ani, atrag atenţia în mod deosebit articolele şi studiile publicate în Uniunea Sovietică legat mai ales de aspecte teoretice ale esteticii industriale, de chestiuni de ordin metodologic etc. Lipsa unei unităţi de terminologie ps plan mondial capătă reflexe deosebit de acute în literatura sovietică. Termeni ca „estetica producţiei”, „estetica tehnică”, „estetica industrială”, „constructor-artistic”, „artă industrială”, „designer” etc. sunt folosiţi frecvent, în sensuri variate, cu semnificaţii diferite. Bunăoară V. Butusov într-o lucrare recentă notează: „Spre deosebire de estetica producţiei, care cuprinde problemele cadrului muncii şi ale culturii producţiei în întreprindere, termenul „estetica tehnică”, în ultima vreme a început să fie descifrat ca ştiinţă a legilor construcţiei artistice a produselor”[114]. Sau, bunăoară, în dicţionarul de estetică, estetica tehnică este considerată „teoria estetică, a cărei sarcină fundamentală este studierea esenţei, a condiţiilor de apariţie şi dezvoltare a *artei industriale.* Ca domeniu de sine stătător al esteticii, estetica tehnică a apărut în ultimii ani ca urmare a abordării unui nou tip de activitate artistică în industrie, venit să înlocuiască arta aplicată”[115]. Iar la capitolul „arta industrială” (arta industrială este abordată în sensul opus industriei artistice) se notează: „O operă a artei industriale este orice produs de serie, executat în concordanţă cu prototipul industrial şi care satisface în acelaşi timp atât necesitatea utilitară cât şi cea estetică a omului”[116].

Şi modalităţile de tratare a problemei în „micul dicţionar de estetică” sunt, după părerea noastră, discutabile. Autorii dicţionarului consideră că trebuie luate

---

114 V. B u t u s o v, *Estetica i tehniha,* Moscova, 1967, p. 5.

115 „Kratikii slovar po estetike", Moscova, 1963, p. 372.

116 *Idem,* p. 282.

în consideraţie cel puţin trei concepte de bază: a) estetica-tehnică, în sens de teorie, b) arta industrială, în sens de activitate artistică, c) construcţia-artistică, în sens de metodă de creaţie în arta industrială.

În primul rând şi aci, autorii concep estetica industrială ca un domeniu care se referă exclusiv la problemele formei şi culorii obiectului de serie şi în consecinţă exclud problemele cadrului muncii, ale locului de muncă etc. Distincţia făcută de Butusov şi menţionată mai sus este evidentă şi aici. Or, după părerea noastră, estetica industrială trebuie să urmărească calităţile estetice ale produsului industrial în modul în care acest produs funcţionează, deci în cadrul procesului producţiei sau consumului. Un produs industrial, o maşină-unealtă, un vehicul etc. nu este o simplă piesă de muzeu destinată exclusiv desfătării estetice, ci înainte de toate, un sistem ce se integrează precis în cadrul material de obiecte, exercitând o funcţie productivă, soluţionând probleme pe care şi le pune omul în viaţa sa socială. Pe de altă parte, nu ni se pare fericită nici introducerea termenului de estetică a produeţei, deoarece acesta nu reprezintă în concepţia autorilor sus-menţionaţi decât „estetica tehnică” plus „estetica locului de muncă”.

În al doilea rând, una din deficienţele cele mai mari ale definiţiilor de mai sus rezidă în utilizarea imprecisă a termenului de „artă industrială”, „construcţie-artistică” etc. Este foarte adevărat că noţiunea de „artă” a cunoscut şi mai cunoaşte interpretări multiple şi că unul din aceste sensuri este cel de meşteşug, de iscusinţă deosebită în profesarea meseriei. Dar este tot atât de important faptul că în literatura marxistă arta este concepută ca un domeniu specific al vieţii spirituale a societăţii, ca o formă a conştiinţei sociale ce posedă o modalitate specifică de reflectare (imaginea artistică, concret-senzorială) şi o funcţie estetică ce se realizează împreună cu cea cognitivă şi social-educativă. De aci rezultă că obiectul de artă şi obiectul industrial în care sunt încorporate şi calităţi estetice remarcabile nu pot fi identificate, chiar dacă

aceasta nu semnifică o opoziţie ireductibilă între ele. Finalitatea creaţiei tehnice se exprimă în capacitatea de a exercita o funcţie utilitară, de a produce ceva, de a fi utilă societăţii, oamenilor în soluţionarea chestiunilor *practice* pe care le ridică viaţa cotidiană. De pildă, o maşină-unealtă (un ansamblu de aparate combinate, care folosind o formă anumită de energie, acţionează mecanic o unealtă, înlocuind forţa manuală a muncitorului) are drept scop producerea unui efect dat, acţionând mecanic asupra unei unelte. Un asemenea tip de maşină este apreciat mai ales prin calităţile sale tehnico-funcţionale, prin capacitatea sa de a exercita în condiţii optime, rapid şi precis şi un şir de operaţii în trecut executate manual. Ea, maşina, nu a fost concepută în scopul de a servi drept exponat în vederea satisfacerii unor preferinţe estetice şi, în consecinţă, prin funcţia sa fundamentală ea diferă de obiectul de artă. Ceea ce constituie, după noi, carenţa esenţială a acestor abordări a problematicii esteticii industriale, este nesocotirea disocierilor care se impun în raporturile dintre estetic şi artistic, identificarea artisticului cu esteticul. Ceea ce se impune mereu mai mult atenţiei esteticienilor marxişti, şi nu numai lor, este surprinderea nuanţată a sferei mai largi, mai cuprinzătoare pe care o presupune categoria esteticului şi însuşi procesul de însuşire estetică a realităţii. Însuşirea estetică, aprecierea din unghiul estetic poate avea loc pe diapazonul foarte larg al realităţii şi vieţii spirituale. Arta însă urmăreşte prin excelenţă finalitatea estetică spre deosebire de toate celelalte domenii în care valenţele estetice se împletesc în cadrul unor structuri foarte complexe în care prevalează unele sau altele din funcţiuni etc. în orice caz, capacitatea umană de a aprecia valoarea estetică a diverselor obiecte sau procese naturale, ori produse de societate nu ne îndreptăţeşte să considerăm drept creaţie artistica orice produs al activităţii umane. De aci, considerăm că rezultă şi inconsistenţa definirii metodei esteticii industriale, ca metodă a „construcţiei artistice”. Esteticianul industrial nu este numai omul care întrevede aplicarea la sfera

producţiei industriale a unora din principiile şi tehnicile creaţiei artistice. În virtutea caracterului disciplinei, estetici anul industrial este o personalitate complexă care mu are de rezolvat exclusiv sarcini similare celor exercitate de către creatorul de artă. Esteticianul industrial trebuie să stăpânească esenţa proceselor tehnice, a tehnologiilor de fabricaţie, a legităţilor economiei producţiei, principiile fundamentale ale psihosociologici producţiei industriale etc. Este, socotim, falsă părerea celor care consideră ca problema poate fi soluţionată foarte simplu prin antrenarea exclusivă a unor artişti (mai ales arhitecţi şi plasticieni) la conceperea noilor forme industriale şi în general la problematica esteticii industriale. Fernand Leger, propagandist tenace al unei „estetici a maşinilor”, se manifesta ca adversar al reducerii preocupărilor de estetică industrială la folosirea mai mult ori mai puţin intempestivă a unor artişti profesionişti3!). De aci, problema practică a necesităţii creării şi utilizării unui sistem de instrucţie, conceput de o asemenea manieră, încât să permită însumarea unor cunoştinţe şi deprinderi multilaterale, din domeniile mai mult ori mai puţin înrudite care se focalizează în noua disciplină. Ni se pare, aşadar, că utilizarea, introducerea în terminologia disciplinei a conceptului de „artă” sau „artistic”, chiar dacă acesta este asociat automat cu cel de „industrie”, „industrial”, dă naştere unor posibile neînţelegeri, unor confuzii generate de asocierea şi adesea identifi

39 Fernand Leger, *l: onctions de la jieiiimre,* Ed. Gomhier, Paris, 1965, p. 59.

carea a doua tipuri de activitate umană creatoare, distincte, cu particularităţi bine definite.

Înainte de a încerca o concluzie asupra atât de dificilei probleme a obiectului industrial, menţionăm şi ultima formulare din statutul I.C.S.I.D., redactat în 1967 la Ottawa: „Un designer industrial – se notează aci – este o persoană calificată prin pregătirea, cunoştinţele tehnice, experienţa şi sensibilitatea sa vizuală, pentru a determina

selecţia materialelor, construcţia, mecanismele, forma, culoarea, finisarea şi ornamentarea obiectelor produse în serie prin procedee industriale. Designerul industrial poate fi responsabil în diferite etape, fie pentru toate, fie numai pentru unele din aspectele unui obiect produs industrial”.

Revenim, după această evident incompletă panoramă a disputelor pe planul teoriei esteticii industriale, la observaţia iniţială asupra dificultăţilor multiple în definirea obiectului disciplinei. Mai există încă imprecizie şi nesiguranţă, generate probabil de o insuficientă sinteză generalizatoare a practicii, cât şi de variatele puncte de contact cu alte discipline – fie ele de ordinul ştiinţelor, fie de cel al artelor.

Cu toate acestea, ne exprimăm părerea că pentru formularea unei teorii a esteticii industriale este necesară evidenţierea câtorva coordonate ale chestiunii.

În primul rând, se impune clarificarea specilicului activităţii industriale, spre deosebire de alte domenii de activitate umană ca: cea meşteşugărească, artizanală, cea artistică sau cea ştiinţifică.

În al doilea rând, s-ar remarca inevitabilitatea de a clarifica conceptele de bază şi de a da un răspuns la un şir de raporturi între acestea. Este vorba de conceptul frumosului „industrial” (şi raportul actual între „frumos” şi

„Util”), raporturile între conceptele sistem-structură-funcţie-formă (formă-culoare), între cele de stil şi ornament ş.a. Ele, oredem noi, explică principalele mecanisme care acţionează în activitatea esteticianului industrial, determinările cauzale pe care trebuie să le urmărească, direcţiile de bază ale creativităţii în acest domeniu.

În al treilea rând, coordonatele socioeconomice, dar mai ales determinaţiile economice ce se impun creaţiei estetico-industriale, pot avea şi ele o acţiune definitorie pentru disciplina ce o referim.

Iar, în cel de al patrulea rând, apare necesitatea de a stabili – cel puţin cu un anumit grad de aproximaţie –

principalele ramuri, domenii de intervenţie, sau dacă pot fi astfel numite, diviziunile esteticii industriale.

Estetica industrială se conturează astfel ca o disciplină de sinteză şi ca un caz particular de estetică aplicată. Ea nu se contopeşte cu teoria estetică „generală”, dar nici nu poate fi privită izolat de aceasta. Estetica industrială este una din concludentele expresii ale uniunii între teorie şi practică, un domeniu de intervenţie creatoare, transformatoare în universul civilizaţiei contemporane. Estetica industrială este teorie şi practică a intervenţiei metodice asupra obiectului tehnic, intervenţie menită să determine o unitate armonioasă între realizarea superioară a funcţiei utile, eficienţă şi economicitate, formă vizuală etc. Estetica industrială este o disciplină angajată în proiectarea metodică a obiectului tehnic (produs industrial) în urma căreia se realizează acea producţie „şi după legile frumosului” (Marx), când frumosul şi utilul fac corp comun, indivizibil. Esteticianul industrial este astfel o expresie a unităţii tehnicii, ştiinţei şi artei. El este artist, dar un artist de un tip deosebit, constructor, proiectant, transformator al obiectelor tehnice produse în condiţiile activităţii industriale.

Domeniile intervenţiei esteticii industriale sunt relativ conturate, dar nu sunt imuabile, definitive. Acestea ar putea fi considerate astfel: a) produse ale industriei constructoare de maşini (maşini-unelte, utilaje, agregate etc.), b) produse ale industriei bunurilor de consum (produse cu un diapazon foarte larg ce se extinde de la aparate electrocasnice la textile, de la mobilă la sticlărie etc.), c) echipament de comunicaţii şi transport, d) concepţia metodică a locului de muncă şi a ambianţei muncii (aspect în care apare şi mai pregnant conlucrarea cu arhitectura industrială). Rolul designerului se afirmă şi în alte domenii, bunăoară în poligrafie, în grafica de reproducere să>u în cea publicitară, în grafica „tele” sau cea cinematografică, în largul domeniu al ambalajului comercial ş.a.m.d.

Iată, aşadar, câteva păreri care nu ţintesc în niciun

chip atingerea unor concluzii şi adevăruri irefutabile, dar care doresc – câtuşi de puţin – să limpezească apele teoretice ale acestei discipline, atât de valoroasă prin ceea ce poate da *omului,* societăţii noastre contemporane.

FUNCŢIILE ESTETICII INDUSTRIALE

Validitatea ideilor, principiilor şi metodelor esteticii industriale este fundamental dependentă de demonstrarea valorii lor sociale, de justificarea lor economică şi totodată estetico-educativă. Problema, mai ales cea a valorii economico-sociale, ni se pare de importanţă primordială, puţi, nd constitui unul din argumentele majore ale aplicării largi în industrie a principiilor esteticii industriale. Vorbim de un argument de importanţă majoră, capitală poate, deoarece experienţa a demonstrat deja că acceptarea sau respingerea ideilor esteticii industriale a fost dependentă de considerente de ordin economic. Am pus alături de acceptare, problema respingerii principiilor esteticii industriale, întrucât de cele mai multe ori neînţelegerea, eronarea conţinutului noii discipline, sau o privire superficială asupra acesteia creează impresia incompatibilităţii cu cerinţele economiei moderne, mai ales pe linia sporirii eficienţei economice, a rentabilităţii economice, a economiei de materiale, forţă de muncă, a reducerii preţului de cost şi a creşterii desfacerilor pe piaţa internă şi internaţională. Or, experienţa mondială a arătat că în ţările capitaliste, perioadele care au fost cele mai favorabile lansării în industrie a principiilor şi metodelor esteticii industriale au coincis cu cele care au presupus o reechilibrare, o redresare a unor economii aflate în condiţii de depresiune, ori refacere (cazul S.U.A. în perioada depresiunii economice 1929 – 1930, sau al unor ţări ca Anglia, Italia, Franţa, R.F.G., după cel de-al doilea război mondial). Aceste momente au permis înţelegerea reală a implicaţiilor economice majore ale esteticii industriale. Am mai putea remarca un fapt semnificativ. Sensurile social-economice ale esteticii industriale au ajuns în Anglia în 1964 să constituie subiect al unor aprige dispute în Camera Lorzilor, al confruntării

specialiştilor, miniştrilor şi lorzilor englezi, în vederea ameliorării situaţiei industriei engleze. În ţările sistemului socialist, estetica industrială capătă în ultima vreme o extindere din ce în ce mai mare, constituind o pârghie valoroasă a economiei socialiste pentru creşterea calităţii produselor, pentru sporirea eficienţei economiei, pentru ca produsele industriale să se caracterizeze printr-un înalt grad de competitivitate pe piaţa mondială. Există deja o experienţă a unor ţări socialiste, precum şi încercarea unor colaborări în acest domeniu în cadrul unor organisme ale C.A.E.R.

Analiza aspectelor soc i o – e cocnomi ce ale esteticii industriale implică însă o abordare nuanţată, diferenţiată în dependenţă şi de particularităţile celor două sisteme social-economice existente în lume.

Funcţia socială a esteticii industriale

Estetica industrială este produsul virtual al erei industriale, dar mai ales al acelei perioade istorice când producţia industrială capătă o dezvoltare deosebit de amplă, în condiţiile unor progrese considerabile ale ştiinţei şi tehnicii. Progresul tehnico-ştiinţific contemporan afectează nu numai latura tehnică a industriei, a tehnologiilor de producţie etc., ci întregul complex al producţiei industriale, inclusiv activitatea producătorilor industriali, condiţiile în care aceştia îşi desfăşoară munca lor etc. Mecanizarea complexă şi automatizarea proceselor de producţie aduc modificări în desfăşurarea muncii industriale, în raporturile dintre încărcătura fizică şi cea intelectuală a acestei activităţi. În aceste condiţii devine sensibilă o anumită scădere a ponderii activităţii fizice şi o creştere a încărcăturii psihico, intelectuale. Vitezele şi presiunile mari pe care le presupune industria modernă, dirijarea unitară a unor procese tehnologice deosebit de complicate solicită azi din partea muncitorului nu atât potenţa fizică, forţă, ci o mai mare concentrare a atenţiei, o capacitate de orientare intelectuală sporită, o mare precizie şi rapiditate în reacţiile faţă de stimulii pe care-i furnizează sistemul informaţional al maşinii moderne.

Realizarea unor asemenea deziderate implică adoptarea unor măsuri care ţin de sfera esteticii industriale, măsuri care privesc o concepţie clară şi optimă a locului de producţie pe plan formal, cromatic, acustic etc., o concepţie formocromatică raţională a maşinilor, a pupitrelor de comandă, a aparatelor de măsură şi control, a pârghiilor de comandă etc. etc.

Dezideratele esteticii industriale se aplică azi în egală măsură în ţări aparţinând sistemului capitalist sau în cele socialiste. Problema raportului noii discipline cu societatea a devenit din ce în ce mai des abordată. Congresul I.C.S.I.D. de la Viena (1965) a dezbătut problema: „Design and the Community” – esteticianul industrial în comunitatea socială – abordând raporturi ale designerului cu fabrica, administraţia, cadrele politice, instrucţia publică etc.[117]. În realizarea funcţiei sale sociale, prin consecinţele pe care le produce pe plan social, apar însă anumite caractere diferite, generate de natura diferită a relaţiilor sociale în cele două sisteme.

Problema nu poate fi rezolvată decât în condiţiile în care estetica industrială este direct corelată cu *factorul uman* productiv, cu natura şi particularităţile muncii sociale.

Existenţa unor relaţii sociale întemeiate pe exploatare. şi inegalitate social-economică face ca cerinţele esteticii industriale să nu fie direct şi în primul rând legate de interese generale ale societăţii şi mai ales ale maselor de muncitori, ci mai ales de intensificarea muncii în scopul obţinerii unor beneficii sporite. Folosirea şi promovarea progresului tehnico-ştiinţific în orânduirea capitalistă se caracterizează printr-un şir de aspecte contradictorii, prin inegalitatea aplicării acestor deziderate, prin consecinţe uneori nefaste pentru existenţa muncitorilor. Aceste aspecte sunt evidente şi în promovarea esteticii industriale. Criteriile pe care le

---

117 I.C.S.I.D., 4ᵗʰ Congres, VIENNA, September 1965 „Design and ihe Community", Raportul lui Reyner Bauham (Londra), după fascicula a 2-a editată de Punctul de documentare în Estetica industrială al Camerei de Comerţ a R. S. România.

promovează industriaşul capitalist vizează înainte de toate avantajul economic privat, obţinerea unor profituri sporite. Se pare că în aceste condiţii sociale aplicarea principiilor esteticii industriale nu urmăreşte în mod direct o umanizare a muncii muncitorului, ci o creştere a capacităţii de muncă a muncitorului, o creştere a intensităţii muncii pe baza unor condiţii de lucru mai bune, a unei ambianţe raţionale şi plăcute etc. Ar fi însă exagerat şi lipsit de temei să afirmăm, aşa cum face V. Şvili, că în capitalism nu este luată de loc în consideraţie „crearea unor condiţii sănătoase în activitatea de producţie”[118]. Interesele creşterii eficienţei producţiei şi a obţinerii unor profituri mai mari, interesele eliminării unor factori care împiedică productivitatea, dezvoltarea maximă a atenţiei lucrătorului industrial sunt elementele care-l fac pe industriaş să accepte introducerea esteticii industriale. Astfel se şi explică existenţa unor întreprinderi capitaliste cu o excelentă organizare a interiorului industrial, cu o compoziţie formală şi cromatică bine concepută, cu condiţii fonice şi de iluminat perfecţionate şi raţionale etc. Dar, aplicarea acestor cerinţe este inegală şi contradictorie, dependentă direct de intenţiile şi dorinţele patronilor industriali. Nu poate fi vorba, aşadar, de o legitate care caracterizează în mod unitar şi dirijat dezvoltarea industriei capitaliste. Întregul cortegiu de contradicţii care jalonează procesul de introducere a progresului tehnic în industrie se reflectă direct şi în procesul de promovare a esteticii industriale în ţările capitaliste.

O altă chestiune priveşte criteriile de promovare a principiilor formale a produselor industriale. În rândul unor esteticieni industriali din ţările capitaliste, în Franţa, Italia, Anglia, S.U.A., există o adevărată mişcare de nemulţumire atât faţă de piedicile ce li se pun în introducerea unor elemente formale, dictate de necesitate, cât şi faţă de dependenţa lor de interesele, gusturile adesea dubioase ale industriaşilor. J.M. Fitch îşi exprimă

---

118 V. Şvili, *Estetika i proizvodstvo,* Moscova, 1964, pp. 10—11.

într-una din lucrările sale scepticismul în legătură cu acel „trist tablou" pe care-l oferă industria americană, care a făcut din estetica industrială un simplu produs comercial, care nu concordă cu o cultură estetică autentică. După el, preocuparea pentru creşterea producţiei industriale, pentru sporirea „bunăstării materiale" este în contradicţie cu caracterul îndoielnic al criteriilor estetice promovate. Autorul se referă, bunăoară, la acea practică a „învechirii forţate arbitrar manevrate"[119] a produselor industriale şi a remediului în aşa-zisele „modele anuale", care nu corespund de cele mai multe ori unor necesităţi tehnico-utilitare. Modificările formale nu sunt dictate de învechirea reală a modelelor, apărând un decalaj între ritmul de învechirc a modelelor şi practica lansării unor modele noi; după autor, aceasta generează superficialitate şi degradarea principiilor estetice autentice. Lăsând de o parte apologia bunăstării materiale americane întreprinsă de autor, este semnificativ totuşi faptul că el întrevede o disociere a direcţiilor şi principiilor dezvoltării economice şi deopotrivă estetico-industriale, în ţări cu sisteme sociale opuse. Aceste observaţii însă sunt legate de o necunoaştere a realităţilor din ţările socialiste, a principiilor socialismului etc. După Fitch, s-ar putea spune că numai teoretic „socializarea producţiei (adică aşezarea pe prim plan a utilităţii produsului, în locul urmăririi profitului) ar trebui să aibă ca efect menţinerea unor standarde calitative ridicate ale bunurilor de consum" 5. În realitate, autorul consideră că în socialism ar avea loc aceleaşi deficienţe, legate de imitarea oarbă a experienţelor nefaste americane, care au dus la încetăţenirea unor produse de prost gust, de slabă calitate estetică. După părerea noastră, J.M. Fitch observă una dintre importantele carenţe ale practicilor promovate de capitalism – cea care duce la un anume „dezechilibru estetic" al acestei societăţi, generat ide – tentativa de a induce în eroare iconstimatorul prin aparenţele unor

119 James Mavston Fitch, *Estetici and Architecture of Plentz,* Columbia University Press, N.Y. and London, 1961, p. 181.

„transformări estetice substanţiale” ale produselor, fără ca aceste transformări să fie solicitate, impuse de o arlumită necesitate tehnică. Observaţiile lui Fitch, într-o accepţiune mai largă, sunt însă valabile nu numai pentru S.U.A., ci şi pentru alte state capitaliste, unde de multe ori iniţiative valoroase ale esteticienilor industriali, izvorâte din principii profund umaniste, se izbesc de „opacitatea” estetică a producătorului capitalist. Reacţii serioase pot fi, astfel, remarcate şi în nadul esteticienilor industriali francezi, care acuză guvernul şi pe industriaşii privaţi de lipsă de preocupare pentru traducerea în viaţă a unor cerinţe ale esteticii industriale.

Chiar dacă izvorăşte dintr-o necunoaştere a specificului orânduirii socialiste, remarca lui Fitch privind posibilitatea unei atitudini diferite faţă de procesul muncii şi a introducerii în munca industrială a esteticii industriale în condiţiile noii orânduiri sociale, ni se pare edificatoare. Socialismul reprezintă într-adevăr o asemenea formaţiune social-economică în care schimbarea fundamentală în conţinutul relaţiilor economice se reflectă în mod necesar în toate compartimentele mecanismului social, implicit pe planul afirmării unei culturi estetice superioare puse în slujba intereselor maselor largi ale poporului. Cu tot scepticismul autorului american, trebuie spus că socialismul îşi dovedeşte pe zi ce trece mai mult superioritatea sa, potenţa sa de a genera la dimensiunile societăţii o cultură estetică superioară.

Înlăturarea exploatării omului de către om duce la o schimbare a conţinutului, a naturii procesului muncii. Dispare astfel posibilitatea acelei alienări specifice capitalismului, prin care produsul creat de muncitor, munca muncitorului devine izvorul unor mari profituri însuşite de acea mică parte a societăţii care deţine monopolul asupra mijloacelor de producţie. Fitch înţelege în mod îngust procesul de socializare a producţiei doar ca punere în primul plan a utilităţii produsului. Socializarea producţiei, introducerea relaţiilor socialiste de producţie înseamnă însă, în primul rând, că muncitorul devine

stăpân, împreună cu întregul popor pe avuţiile societăţii, că întregul progres economic este pus direct în slujba maselor. În aceste condiţii şi posibilităţile de afirmare a criteriilor estetice în producţie capătă o tentă nouă. Aşa cum am mai remarcat, valorile estetice ale producţiei industriale şi ale ambianţei muncii în industrie se pot manifesta deplin numai în cadrul unei munci libere de exploatare. „Plăcerea” actului muncii, despre care pomeneşte Marx, nu se limitează la aspectele pur formale, de ambianţă, ci mai curând ele vizează condiţiile în care a fost lichidată exploatarea. În socialism, noile relaţii de muncă statornicite între oameni ai muncii egali au devenit şi devin mereu mai bogate în valenţe estetice, organic manifestate în spiritul creator, în pasiunea şi abnegaţia în muncă, pline de frumuseţe şi măreţie. Fiind subordonată unor interese sociale superioare, unor idealuri sociale măreţe, stimulând inventivitatea şi fantezia creatoare – plăcerea şi bucuria creaţiei în muncă devine generatoare a unor valori estetice superioare, naşte posibilitatea unei activităţi neîngrădite de producere a unor obiecte caracterizate nu numai prin înalte calităţi tehnico-funcţionale, dar şi prin calităţi estetice autentice. Socialismul apare astfel ca o orânduire socială care permite *la scara întregii societăţi* satisfacerea necesităţilor de frumos ale maselor. Astfel, aplicarea dezideratelor esteticii industriale poate deveni în noua orânduire rezultanta unor necesităţi dezinteresate ale societăţii. Acea posibilitate despre care scria Vianu, ca sforţarea de organizare a vieţii moderne să capete forme estetice[120], îşi găseşte plenitudinea condiţiilor de afirmare şi manifestare pe coordonatele societăţii socialiste.

Una din problemele cele mai larg abordate în literatura de estetică industrială priveşte aşa-numita chestiune a rolului noii discipline în umanizarea procesului muncii. Nu puţine sunt acele viziuni utopice care afirmă că înlăturarea „urâţeniei” muncii în întreprinderea capitalistă, a dezinteresului şi pasivităţii muncii în

120 Vezi T. V i a n u, *op. cit.,* p. 209.

capitalism poate fi realizată exclusiv prin acele mijloace de care dispune estetica industrială. Pentru George Combet estetica industrială este astfel „mijlocul de umanizare a acestei civilizaţii”[121], iar Maurice Cavard, într-un referat privind influenţa esteticii industriale asupra climatului social într-o întreprindere din Grenoble scria că estetica industrială apare ca „un factor primordial”[122] în acţiunile întreprinse pentru atingerea „buneistări” a muncitorilor. Asemenea păreri întrevedem şi în lucrări ale unor sociologi ca G. Friedmann, J. Fourastie ş.a.

Fără îndoială că promovarea în industrie a criteriilor esteticii industriale, modificările în ambianţa locului de muncă în industrie, în aspectele formo-cromatice ale produsului industrial presupun condiţii mai bune de muncă, o mai adecvată adaptare a maşinii la om, posibilitatea unui mai redus consum de energie din partea muncitorului. Şi din acest unghi de vedere, fireşte, este vorba de condiţii de muncă mai omeneşti. Chiar dacă nu este urmărit dezinteresat scopul de a crea condiţii *umane,* de lucru, ci acela de a obţine avantaje economice, prin folosirea cât mai deplină a capacităţilor de lucru ale muncitorului, faptul că în unele întreprinderi capitaliste are loc o îmbunătăţire a condiţiilor de muncă este o realitate ce nu poate fi contestată.

Dar umanizarea muncii nu poate fi redusă la această creştere a gradului de confort în activitatea de producţie. Umanismul profund presupune desfăşurarea muncii în condiţii umane, într-o societate caracterizată prin relaţii cil adevărat străbătute de cel mai înalt umanism. Într-o societate în care umanismul este parţial, ciuntit, îmbunătăţirea condiţiilor de muncă nu poate fi o condiţie suficientă a schimbării naturii şi conţinutului muncii. Caracterul contradictoriu al afirmaţiilor menţionate mai sus decurge tocmai din discordanţa dintre mijloace şi scop, scopul acestor măsuri fiind de fapt, în ultimă analiză, realizarea unor prolituri sporite pentru monopolul

---

121 „Esthelique industrielle'¹, 1965, nr. 10, p. 69.

122ᴮ *Idem,* nr. 10, 1953, p. 11.

capitalist.

Umanismul socialist pune în centrui noii orânduiri sociale interesele şi aspiraţiile omului liber de exploatare, permite o dezvoltare creatoare, multilaterală a acestuia. O societate caracterizată prin relaţii umane este capabilă să conducă la promovarea unor autentice valori umaniste în activitatea de muncă. Pe planul valorilor estetice, devine evident că îmbunătăţirea condiţiilor de muncă, crearea unui cadru material adecvat, poate duce la o adevărată umanizare a muncii în condiţiile formaţiunii social-economice socialiste. În noua orânduire progresul ştiinţei şi tehnicii conduce la consecinţe noi, pozitive pentru viaţa muncitorului în raport cu formaţiunile bazate pe exploatare. Schimbările produse de progresul tehnico-ştiinţific modern în creşterea înzestrării tehnice a muncii, în reducerea intensităţii muncii fizice, în reducerea muncii necalificate, creşterea pregătirii tehnice şi culturale a muncitorilor, schimbarea structurii profesionale a clasei muncitoare etc., în condiţiile unei munci eliberate de exploatare, pusă în slujba întregii societăţi, presupun cu necesitate în socialism valorificarea cât mai deplină a cerinţelor pe care le formulează estetica industrială. Socialismul asigură, astfel, condiţiile unei depline conjugări a esteticii industriale cu dezideratele unui umanism profund.

Sistemul social-economic socialist, a cărei dezvoltare are un caracter conştient, dirijat pe baza cunoaşterii legităţii sociale, poate înfăptui măsuri menite să asigure promovarea valorilor estetice, realizarea producţiei industriale. Satisfacerea setei de frumos, a necesităţilor estetice ale oamenilor muncii devine un principiu fundamental al acestei societăţi. După unii sociologi occidentali, sistemul socialist ar fi însă ostil valorilor estetice, bunului gust. G. Friedmann, speculând anumite deficienţe reale manifestate în producţia industrială sovietică, între cele două războaie mondiale mai ales, consideră că „măsurile centralizate, autoritare,

totalitare”[123] sunt ostile unei joncţiuni între industrie şi valorile estetice. Ni se pare că dimpotrivă, sistemul de organizare a societăţii socialiste, prin caracterul său conştient organizat, creează tocmai acel cadrul necesar unei promovări la scara întregii societăţi, a întregii industrii, a întregii vieţi cotidiene a valorilor estetice. În procesul muncii socialiste preocuparea pentru creşterea perfecţiunii tehnice poate fi asociată cu cea de realizare a unui cadru material cu înalte calităţi de ordin estetic. Adevărata şi deplina umanizare a muncii poate fi realizată în condiţiile socialismului şi prin intermediul esteticii industriale, când nu criteriul profitului privat, nu criterii îngust comerciale dictează preocupările de acest ordin, oi criterii oare decurg direct din ideile umanismului socialist. Ar fi însă incorect să identificăm aria acelor posibilităţi pe care le făureşte socialismul cu o realitate absolută. Experienţa actuală demonstrează că aceste posibilităţi au fost insuficient folosite, valorificate în ţările socialiste, că sunt necesare în continuare mari eforturi în vederea iniţierii unor măsuri eficiente de promovare a valorilor estetice în industrie. Creşterea volumului producţiei industriale, procesul continuu de ridicare a calităţii produselor industriale necesită o conjugare mai serioasă cu creşterea ponderii esteticului în aceste produse şi în ambianţa muncii.

Putem, aşadar, observa că estetica industrială, „estetizarea” producţiei industriale în condiţiile progresului tehnic contemporan nu poartă un caracter abstract, indiferent de natura orânduirii sociale. Determinarea socială a esteticii industriale condiţionează scopul şi consecinţele pe care le produce acest proces de „estetizareK a industriei moderne.

Funcţia economică a esteticii industriale

Un aspect esenţial în analiza însemnătăţii sociale a esteticii industriale este aprecierea valorii economice a noii discipline, cu alte cuvinte, degajarea acelor aspecte

---

123 G. F r i e d m a n n , *Qttelques aspects psycbo-sociologiques de l'esth'e- tique industrielle,* în „Esthetique industrielle" nr. 10, 11, 12, 1954.

specifice care fac din estetica industrială o importantă pârghie a creşterii eficienţei economice, un mijloc de ameliorare continuă a calităţii producţiei industriale.

În condiţiile în care estetica industrială este concepută ca disciplină ce studiază principiile şi metodele creaţiei „după legile frumosului în industrie”, creaţie care este nu supraadăugată, ci implicită produsului industrial, aspectele de ordin tehnico-economic funcţionează deja în calitate de criterii majore ale activităţii esteticianului industrial. Nu întâmplător, în multe dintre definiţiile amintite în capitolul precedent, criteriile de ordin economic ocupă o pondere hotărâtoare, definind astfel valoarea social-economică a esteticii industriale. Aceste aprecieri sunt menite, totodată, să spulbere acea optică deformată, după care aplicabilitatea esteticii industriale s-ar rezuma la o simplă ameliorare a aspectului exterior, la o încărcare a acestuia şi – de aci ar urma o concluzie firească –, la o încărcare a preţului de cost, a cantităţii de materiale şi de muncă depuse la fabricarea respectivului produs.

În realitate, după cum remarca şi Harold van Doren, specialist în problemă, activitatea esteticianului industrial trebuie să se caracterizeze în mod necesar printr-o justificare economică, proiectarea unei forme industriale fiind precedată de un studiu economic de necesitate, anterioară investiţiilor capitale pentru producerea obiectului, iar pe de altă parte urmărind realizarea de economii în producere şi o desfacere rentabilă a produsului pe piaţă. Iar după J. Vienot principiul economicităţii este principiul numărul unu al esteticii industriale; economia de mijloace şi a materialelor utilizate, un preţ de cost minim, fireşte fără a afecta aspecte esenţiale cum sunt valoarea funcţională sau în genere calitatea produsului industrial, apar momente determinante pentru realizarea frumosului industrial (frumosul „util”). După George Combet, estetica industrială este prin excelenţă o estetică a economiei şi a

economicităţii, înţelegând estetica industrială ca artă implicată, G. Combet încearcă să demonstreze în studiul său *Estetică şi economie*10 că opoziţia între artă şi economie este o falsă opoziţie. O sumară incursiune în aprecierea unor artişti, începând cu Odele a lui Horaţiu şi până la artişti moderni ca F. Leger ne duce la concluzia că principiul economicităţii, al optimizării efortului uman este o regulă generală a activităţii umane, o regulă esenţială a arhitecturii, a plasticii, a literaturii sau muzicii autentice. După G. Combet, simplul fapt că artistul şi inginerul vorbesc în limbaje diferite nu poate constitui un criteriu pentru a socoti arta şi tehnica într-o opoziţie ireductibilă din unghiul de vedere al economicităţii. Modalităţile de elaborare a formelor industriale, de concepţie a cadrului cromatic, de organizare a locului şi ambianţei muncii, presupun în esenţă crearea unor forme, a unor compoziţii formo-cromatice care se caracterizează prin eliminarea a tot ceea ce este superfluu, inutil, prin adecvarea cât mai deplină a formei, structurii şi funcţiei obiectului, deci printr-o formă simplă, clară, expresivă şi deopotrivă, economică.

Pe de altă parte, reducerea preţului de cost a3 produselor şi obţinerea unor beneficii sporite de către întreprindere în urma unei desfaceri mai lesne şi mai avantajoase pe piaţa internă sau externă este, de asemenea, am moment esenţial ce defineşte valoarea economică a esteticii industriale. După specialiştii japonezi „un bun desen industrial este unul din factorii vitali în realizările încununate ou succes” u. Alături de toate acestea se înscriu şi posibilităţile pe care le oferă principiile şi metodele esteticii industriale care conduc către o creştere a productivităţii muncii în întreprinderi, către sporirea randamentului muncii, îmbunătăţirea

Esthétique industrielle, nr. 14, 1954. u Cf. „Japan Design House”, nr. 26, 1967.

condiţiilor de igienă şi protecţia muncii, la o organizare raţională, ştiinţifică a locului de muncă etc.

Estetica industrială şi calitatea produselor. Problema

locului esteticii industriale în procesul de continuă îmbunătăţire a calităţii produselor preocupă din ce în ce mai mult specialiştii din toate ţările lumii.

Categoria economică de calitate vizează prin conţinutul său, înainte de toate, valoarea de întrebuinţare a produsului (a mărfii), deci acel ansamblu de proprietăţi ale obiectului care-i conferă utilitate, capacitatea de a satisface o anumită trebuinţă socială. „Utilitatea unui lucru – spunea Marx – face din el o valoare de întrebuinţare 1 12.

Manifestându-se şi exprimându-se în activitatea de producţie a oamenilor, categoria economică de „calitate" are întotdeauna un caracter *concret,* dependent de particularităţile procesului productiv în fiecare etapă istorică dată. În cadrul procesului muncii oamenii produc prin intermediul mijloacelor de muncă modificări, transformări ale obiectului muncii, modificări care sunt efectuate în conformitate cu un scop, pentru satisfacerea unor necesităţi sociale. Produsul acestei activităţi orientate a oamenilor „este o valoare de întrebuinţare, o materie naturală adaptată prin schimbări de formă trebuinţelor omeneşti"[124].

Alături de caracterul său concret, categoria de „calitate" se caracterizează printr-o natura deosebit de *complexă.* Ea se referă la un întreg ansamblu de proprietăţi ce definesc produsele ce rezultă din activitatea productivă umană, proprietăţi care se condiţionează reciproc, constituind un sistem închegat care exprimă capacitatea produsului de a servi omului, societăţii în satisfacerea celor mai variate necesităţi.

„Calitatea" este totodată o categorie *dinamică.* Dinamismul acestei noţiuni este un reflex specific al nesfârşitei mişcări şi dezvoltări a realităţii, o expresie a progresului necontenit al activităţii umane de muncă, a progresului tehnico-ştiinţific. Natura dinamică a noţiunii de calitate evidenţiază necesitatea unei abordări concrete a problemei calităţii, necesitatea de a prevedea şi

---

124 *Idem.*

considera noile aspecte pe care le încorporează produsele activităţii umane de producţie ca urmare a progresului ştiinţifico-tehnic etc.

Noţiunea de calitate nu poate fi însă izolată de cadrul social concret în care se desfăşoară activitatea de producţie, aspect care în ultimă analiză trebuie să ducă în mod necesar la evidenţierea superiorităţii sistemului de producţie socialist, posibilităţile deosebit de favorabile pe care le deschid relaţiile socialiste de producţie unui avânt economic puternic, realizării unei producţii de înalt ordin calitativ.

În literatura noastră economică se discută diferite accepţiuni ale acestei categorii, indicatorii de definire a calităţii producţiei, normele de apreciere a calităţii, precum şi aspectele privitoare la căile de îmbunătăţire a calităţii producţiei industriale. Aceste discuţii încearcă să precizeze, să clarifice nu numai probleme de ordin teoretic, ci şi să formuleze criterii cât mai precise capabile să stimuleze în fapt realizarea unor cerinţe, imperios formulate în documentele partidului nostru privind calitatea produselor. Aşa cum se subliniază în documentele celui de al IX-lea Congres al partidului, „este necesar să se intensifice în toate ramurile economiei naţionale acţiunea de îmbunătăţire sistematică a calităţii produselor, de ridicare a caracteristicilor lor tehnice şi economice”[125], aceasta reprezentând o condiţie de bază pentru satisfacerea nevoilor de producţie şi consum, pentru creşterea eficienţei economice a industriei, pentru sporirea competitivităţii produselor româneşti pe piaţa internaţională.

În definirea noţiunii de calitate este comună aprecierea acesteia ca valoare de întrebuinţare. Astfel, Gh. Şiclovan şi H. Falcon văd prin calitate „totalitatea proprietăţilor unui produs, măsura în care corespunde destinaţiei, fie ca mijloc de producţie, fie ca bun de consum”[126], iar Nicoară Ionescu concepe calitatea ca fiind

125 Congresul *al IX-lea al P.C.R.,* Edit. politică, 1965, p. 44.

126 Vezi „Lupta de clasă", nr. 12, 1965.

„nivelul sau gradul în care complexul de însuşiri materiale ale unei mărfi satisface acea trebuinţă socială căreia îi este destinată”[127].

Problema care ne interesează în cazul de faţă în cel mai înalt grad este cea a indicatorilor pe baza cărora se defineşte calitatea produselor. Aceşti indicatori sunt numeroşi, dar, aşa cum este firesc, definitorii sunt cei de ordin tehnico-economic, cei ce vizează performanţele tehnico-economice ale produselor, durabilitatea, siguranţa în exploatare, funcţionalitatea, greutatea şi gabaritul, gradul de productivitate etc. Alături de indicatorii tehnico-economici, ca indicatori de bază mai funcţionează şi alţii, ca, de pildă, cei ce privesc proprietăţile fizico-chimice, sau utilizarea, întreţinerea şi reparaţia maşinilor etc. Uneori sunt amintiţi şi aşa-numiţii „indicatori estetici, care se referă la finisajul produselor, adică la eleganţa liniilor, a formei, la concordanţa culorilor etc.”[128]. Problema „indicatorilor estetici” ai calităţii produselor este însă insuficient abordată în literatura de specialitate. Ea nu a găsit o formulare corespunzătoare în normele de determinare a calităţii, este interpretată în mod diferit de către diverşi autori, unii chiar omiţând-o, ca un factor minor. Majoritatea autorilor reduc considerentele estetice la „aspect şi finisare1, iar alţii, fă

[redacted]

cînd disocieri de rigoare între calitatea mijloacelor de pro-

ducţie şi a bunurilor de consum, găsesc cu predilecţie locul „indicatorilor estetici” în sfera acestora din urmă. În domeniul bunurilor de consum se fac, bunăoară, referiri la „aspectul estetic al contexturilor, desenelor etc.”[129]. În marea majoritate a studiilor

127 *Idem,* nr. 4, 1967.

128 U. S c h w a r i z , *Calitatea prcd-uselor,* Edit. politică, 1962, p. 14.

129 Vezi „Lupta de clasă“, nr. 12, 1965.

referitoare la calitate se arată că această noţiune trebuie înţeleasă prin excelenţă ca expresie a performanţelor tehnico-economice, dar că şi „aspectul şi finisarea” joacă „un anumit rol” în definirea ei. Din formulările folosite se cre’ că/. a impresia, după părerea noastră lipsită de temei, după care până în prezent s-ar fi acordat prea mare atenţie „indicatorilor estetici”, în detrimentul celor tehnico-economici. Mai corect am putea socoti că, dacă într-o anumită perioadă problemele calităţii nu şi-au găsit o rezolvare corespunzătoare, în prezent justa subliniere a rolului conducător, determinant al proprietăţilor tehnico-economice este însoţită de neglijarea inexplicabilă a „indicatorilor estetici”, ceea ce, socotim, nu are şi nu poate avea consecinţe favorabile în ansamblul producţiei industriale.

Subestimarea sau chiar neglijarea „indicatorilor estetici” ai calităţii produselor industriale constituie un prejudiciu adus economiei, un impediment în realizarea unei eficienţe economice mai ridicate a producţiei industriale, în creşterea productivităţii muncii sociale, în reducerea preţului de cost, în economia de materiale şi de muncă etc. Mai mult, aceşti „indicatori estetici” sunt din păcate înţeleşi în literatura economică într-un context foarte restrâns – ca aparenţă exterioară, finisare, ambalaj, prezentare etc. Neîndoielnic şi aceşti indicatori îşi au importanţa lor. Calitatea estetică pe care o vizăm însă, şi care este produsul activităţii esteticianului industrial, nu se rezumă numai la un

„Aspect exterior atrăgător”, un „ambalaj plăcut”, deci o cantitate de muncă artistică aplicată unui produs deja realizat, definitivat din punctul de vedere tehnico-funcţional.

Înţelegerea esteticii industriale ca estetică „implicată” în produsul muncii industriale, aprecierea corectă atât a raporturilor dintre funcţie, structură şi formă „utilă”, cât şi a particularităţilor stilului industrial impune revizuirea şi precizarea punctelor de vedere privind „indicatorii estetici” ai calităţii.

După părerea noastră, ansamblul indicatorilor „estetici” ai calităţii trebuie să cuprindă criterii mai riguroase. Acestea ar putea fi socotite ca expresie sintetică a trei grupe de relaţii: a) cele ce privesc *tectonica produsului* (raport formăfinalitate, formă-material, formă-mediu ambiant, formăornament, compoziţie etc.); b) aspectele privitoare la valoarea din punctul de vedere al ergonomiei şi c) aspectele ce privesc *aspectul şi finisarea* (finisarea suprafeţelor exterioare, finisarea celor interioare, expresivitatea mărcii de fabrică, calitatea grafismului, a ambalajului, a reclamei ţi prezentării etc.). O asemenea optică asupra indicatorilor „estetici” ai calităţii creşte exigenţele în aprecierea generală a produsului industrial, înlătură notele de subiectivitate în aprecierea valorii estetice a produsului industrial. Mai mult decât atât, cele două căi importante de îmbunătăţire a calităţii producţiei: modernizarea şi asimilarea de noi produse, va impune într-o manieră mult mai riguroasă racordarea calităţilor estetice ale produsului industrial cu standardul mondial şi cu cele mai bune produse realizate pe piaţa internaţională.

Problema unei mai complete şi mai precise determinări a calităţilor estetice în ansamblul calităţii produsului industrial necesită găsirea unor soluţii de apreciere cât mai corecte. Chiar dacă nu întrevedem încă o largă aplicabilitate, ni se pare interesantă încercarea unor specialişti sovietici

(corelată cu solicitarea părerii unor specialişti străini) privind formularea unui indicator sintetic unitar al calităţii produselor capabil să fie exprimată chiar printr-o anumită relaţie cantitativă, mai mult sau mai puţin precisă. Autorii demonstrează că fiind vorba despre aprecierea mai ales a acelor proprietăţi care satisfac anumite trebuinţe sociale, există posibilitatea şi necesitatea de a da o apreciere corelată a determinărilor cantitative (valorice) şi calitative. G. Azgaldov formulează idei prin care încearcă să demonstreze că, cel puţin teorctic, aprecierea cantitativă, valorică a indicatorilor estetici ai produselor

industriale este posibilă. Valorificarea unor aprecieri teoretice, mai ales de domeniul arhitecturii, apelul la unele aprecieri ale lui Vitruviu, Viollet-le-Duc, Matila Ghyka, Le Corbusier, Fr. Llovd Rayt ş.a., conduc pe autor la concluzia că având în vedere caracterul ştiinţific întemeiat al activităţii esteticianului industrial, studierea posibilităţilor de apreciere cât mai exacta a valorii estetice a produsului tehnic devine o problemă din ce în ce mai actuală.

Roberto Olivetti, directorul general al reputatei firme italiene, remarca faptul că din unghiul de vedere al esteticii industriale calitatea nu trebuie redusă la aspect şi finisare, înainte de toate ea se exprimă în caracterul corect al metodicii proiectării, ceea ce evidenţiază relaţia directă dintre formă şi funcţie. „Forma – arată Olivetti – nu trebuie să mascheze, să „îmbrace” produsul, pentru a-l face mai atrăgător pentru consumator; dimpotrivă, ea trebuie să slujească drept mijloc pentru o expresie exterioară armonioasă a tuturor funcţiilor produsului, evidenţiind destinaţia sa şi modul de utilizare”. Sarcina, deci, a esteticianului industrial nu se rezumă la a face produsul atrăgător, plăcut, ci în primul rând în conceperea unor produse care să fie uşor „citite”, înţelese etc. Profesorul şi criticul italian Gillo Dorfles considera că înalta calitate a producţiei industriale trebuie concepută ca răspuns la satisfacerea unor cerinţe cu caracter practic (economicitate, factura suprafeţelor, uşurinţa în exploatare, considerarea factorilor psihologici şi ergonomici) şi a unor cerinţe de ordin estetic, care constau în „exprimarea formei optimale a produsului şi în satisfacerea maximă a cerinţelor consumatorilor”. Iar după directorul Consiliului Britanic al esteticienilor industriali – Paul Reily –, esteticianul industrial în virtutea viziunii de ansamblu pe care o are asupra produsului industrial ar trebui să reprezinte un factor central al luptei pentru calitate. Designerii americani Richard Latham (preşedinte al asociaţiei internaţionale I.C.S.I.D.) şi Raymond Loewy disting în cadrul calităţii un şir de proprietăţi funcţionale, tehnico-economice reglementate prin normative, precizate

în standarde de calitate, şi altele a căror determinare strictă se poate realiza mai dificil (printre acestea şi cele estetice). Dar ambii remarcă rolul deosebit în producţia modernă a serviciului de control al calităţii. În cadrul unui colocviu organizat de Comitetul Naţional Francez de Organizare (C.N.O.F.), René Yribarren arăta că în lupta pentru calitatea superioară a producţiei industriale trebuie surprinse trei aspecte ale acestei noţiuni: „calitatea economică, calitatea funcţională şi calitatea plastică, estetică". Iar Risto Baialsky din Iugoslavia aprecia că scopul principal al esteticii industriale este realizarea unei înalte calităţi a producţiei corespunzător cerinţelor oamenilor, pentru a le uşura munca şi viaţa, pentru a le spori nivelul de trai. „Prin calitatea produsului designerul influenţează asupra producţiei sociale. Prin aceasta se asigură cea mai deplină satisfacere a trebuinţelor sociale, economie de bunuri materiale şi o creştere a productivităţii muncii sociale". Tot astfel, arată specialistul iugoslav, creşte competitivitatea produselor pe plan internaţional, prestigiul pe piaţa internaţională. În acelaşi context, un comentariu asupra sistemului de selectare a produselor industriei japoneze arată ea un bun proiect (good design) s-ar caracteriza prin: a) folosirea corectă a specificului materialului, b) larga folosinţă şi maxima eficienţă, c) tectonică (frumos), echilibru, armonie, d) originalitate şi e) seriabilitate şi preţ rezonabil 19.

Aceste remarci nu pot desigur să înlocuiască demonstrarea necesităţii unei aprecieri superioare a indicatorilor „estetici" ai calităţii, dar ele atestă în mod concludent existenţa unor preocupări şi a unui interes susţinut faţă de problema valorii estetice a produselor şi totodată faţă de promovarea în viaţă a metodelor esteticii industriale.

Aprecierea corespunzătoare a valorii esteticii industriale în creşterea continuă a calităţii producţiei industriale poate fi însă cel mai deplin realizată prin încercarea de a considera *efectele economice ale „factorilor estetici.*

Astfel, existenţa unei relaţii strânse între calitatea produsului şi calitatea procesului de producţie (în ultimă analiză care înseamnă munca de creare a 1101 valori de întrebuinţare) atestă importanţa considerabilă pe care o prezintă alături de promovarea unor noi tehnologii, creşterea caiificării şi disciplinei muncitorilor, a gradului de organizare a muncii şi a producţiei, rolul important al aplicării principiilor şi metodelor esteticii industriale la locul de muncă, în ambianţa industrială etc. O concepţie corectă privind compoziţia tehnic-funcţională, dar totodată armonioasă, logică, simplă şi clară a componentelor cadrului material de producţie asigură un randament sporit al muncii, concentrarea atenţiei asupra proceselor esenţiale, o rapiditate sporită a reacţiilor etc. Toate acestea se reflectă, în ultimă analiză, într-o anumită creştere a productivităţii muncii sociale, într-o reducere a rebuturilor, într-o normalizare a ritmului de lucru al muncitorului. Am atrage astfel atenţia asupra efectelor economice a doi factori *tu* semnificaţii estetică: ambianţa cromatică şi cadrul fonic. Un studiu al fostului Institut de cercetări şi proiectări pentru protecţia muncii, intitulat „Utilizarea practică a culorilor funcţionale în industrie şi stabilirea eficienţei lor", arăta pe baza unor experimente realizate la uzinele „23 August", „Semănătoarea" şi „Timpuri noi", că folosirea adecvată a culorilor funcţionale la locurile de producţie duce la sporuri considerabile de productivitate a muncii (de exemplu, după calculele efectuate la „23 August" au fost semnalate sporuri ce au oscilat între 10 – 15%), la scăderea oboselii, la înlăturarea monotoniei, la reducerea accidentelor de muncă etc. Academicianul sovietic V. Strumilin, într-un articol privind efectele economice ale aspectelor estetice în activitatea de producţie, remarca faptul că o modestă raţionalizare a întreprinderii printr-o folosire corectă a gamei cromatice duce la sporuri ale productivităţii muncii cu cheltuieli minime. Comparativ cu reutilarea şi modernizarea tehnică a întreprinderii, „tratamentul estetic" (folosirea eficientă a culorilor funcţionale şi de ambianţă) este de aproape 10 ori

mai economic (raportând la cheltuielile pentru norma comparabilă a efectului). Apelând la unele aprecieri ale specialiştilor cehoslovaci, autorul observa că folosirea justă a gamei cromatice, corespunzător principiilor esteticii industriale, este de 20 de ori mai ieftină decât pierderile generate de anarhia în utilizarea culorii. Am arătat mai sus rezultatele unor experienţe parţiale la care s-a procedat în întreprinderile noastre. Asemenea experimente au fost realizate cu succes în numeroase ţări ale lumii. Raţionalizarea cadrului cromatic a fost, bunăoară, un factor de ordin esenţial în creşterea productivităţii muncii, în scăderea rebuturilor la o fabrică de încălţăminte din Brokton, statul Masachausetts, unde procesul de coasere a unor pantofi negri, cu aţă neagră solicită în mod necesar culori de contrast. Tot astfel, recondiţionarea cromatică a unei întreprinderi de instrumente de precizie din New York a avut ca efect economic o creştere a productivităţii muncii cu aproximativ 25% şi o scădere a producţiei rebutate cu 40%. Specialiştii americani şi englezi apreciază în (general că ambianţa cromatică judicioasă a locului de producţie, alături de cromatica corectă a utilajului industrial duce la creşterea cu 40% a preciziei în executarea operaţiunilor, coeficientul de folosire a utilajului dublându-se. Am putea atrage atenţia şi asupra faptului că „terapia cromatică” a întreprinderilor este şi un factor de economisire a unei importante cantităţi de energie, de exemplu de energie electrică folosită pentru iluminat.

Dacă ritmul şi muzica, aşa cum arăta K. Büchner *(Arbeit und Rhytmus)*, sau Plehanov *(Scrisori fără adresă)* au însoţit şi au caracterizat încă din cele mai îndepărtate vremuri procesul de muncă, atunci este complet nejustificată neglijarea acestui aspect în condiţiile industriei moderne şi a mijloacelor de comunicaţie actuale. Marea putere afectivă, emoţională a muzicii, capacitatea de a stimula intense trăiri sufleteşti, de a mobiliza sensibilitatea umană sunt calităţi ce conferă în permanenţă muzicii posibilitatea de a influenţa pozitiv asupra activităţii

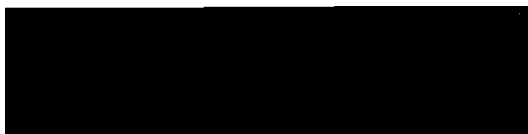
umane de muncă. În rândul unor specialişti ideea aşa-numitei „muzici funcţionale” a căpătat o largă răspândire, mai ales ca urmare a constatării unor efecte economice pozitive. Elaborarea unor programe speciale de muzică „industrială” vine să ofere un şir de soluţii pentru omogenizarea ritmului de muncă, pentru echilibrarea atenţiei muncitorilor etc., mai ales în condiţiile de lucru la bandă, la manipularea unor aparate moderne de calcul etc. Emisiunile de „muzică funcţională” sunt realizate pe baza studiilor tehnico-economice la locul de producţie, a particularităţilor psihofiziologice ale muncitorilor, a preferinţelor muncitorilor etc. Experienţa de până acum a specialiştilor americani, francezi, canadieni, sovietici atestă posibilitatea obţinerii unor efecte economice pozitive. Emisiunile „discontinui”, cu o durată totală de 1 – 2 ore (transmise însă fragmentat, în perioadele de scă dere a capacităţii de muncă, a atenţiei etc.) conduc după unele statistici americane la creşterea în medic cu 10 – 12M/o a capacităţii de muncă, precum şi la un spor de productivitate a muncii sociale.

Iată, aşadar, două din aspectele ce preocupă estetica industrială şi care au efecte economice considerabile în îmbunătăţirea continuă a calităţii producţiei. Aceste efecte sunt sensibile prin prisma relaţiei amintite între calitatea producţiei şi calitatea procesului de producţie, căci calitatea procesului de producţie, inclusiv indicatorii estetici ai acesteia, favorizează îmbunătăţirea calităţii produsului industrial.

Efectele economice ale esteticii industriale sunt deosebit de vizibile şi în cazul celor două principale direcţii de îmbunătăţire a calităţii produselor: a *modernizării* unor produse şi a *asimilării* unor produse noi cu caracteristici constructive şi funcţionale superioare.

Ridicarea continuă a calităţii produselor trebuie să fie însoţită totodată de realizarea „economiei de timp”, pe care Marx o socotea lege fundamentală a noii organizări social-economice. Economia de timp, aşa cum remarcă prof. Eni. Dobrescu, se identifică, în ultimă analiză, cu

creşterea productivităţii muncii sociale, neputând fi vorba de existenţa a două legi economice independente: una a economiei de timp – deci a economiei de muncă socială, în general – şi alta a creşterii productivităţii muncii – deci economisirea de muncă vie[130]. În consecinţă, participarea esteticii industriale la realizarea unei înalte eficienţe a producţiei, presupune încadrarea acesteia în procesul de realizare a economiei de



muncă socială, depistarea şi folosirea unor canale specifice

de obţinere a acestei „economii de timp”.

În virtutea necesităţii de a da un conţinut unitar conceptului economic de calitate a produsului industrial, care să plaseze la locul cuvenit şi într-o accepţiune cuprinzătoare indicatorii „estetici”, ridicarea caracteristicilor tehnicofuncţionale ale produsului industrial nu trebuie privită separat de ridicarea calităţilor estetico-industriale. Se apreciază, de regulă, că perfecţionarea indicilor tehnico-funcţionali ai mijloacelor de producţie, de pildă, are efecte multiple, care în cele din urmă concură la economisirea de muncă socială. Dar aceste efecte, inclusiv efectul major, trebuie conexate şi cu indicatorii estetico-industriali, care vor defini în cele din urmă felul în care performanţele tehnico-economice sunt în egală măsură performanţe autentice pe planul formo-cromatic al încadrării organice în ambianţa muncii, al comodităţii în utilizarea (aspecte ergonomice), al scăderii efortului fizic şi intelectual, al capacităţii de a oferi un anume grad de „plăcere”, de a satisface nu numai cerinţe tehnico-utilitare, ci şi estetice. Concepând în mod corect estetica industrială ca estetică „implicată” şi nu ca oarecare intervenţie exterioară, adăugată, vom înţelege că

---

130 Vezi F. D o b r e s c u , *Productivitatea muncii soi tale,* Edit. politică, 1964, p. 19.

ea îşi propune în egală măsură – ca şi construcţia tehnică propriu-zisă – o folosire economică, raţională a materialelor, evitarea pierderilor nejustificate etc. Forma „raţională”, „utilă” spre care tinde esteticianul industrial este totodată forma optimă din punct de vedere tehnico-economic, este o formă „economică”. Micşorarea greutăţii, a gabaritelor ceea ce duce la economisirea materialelor şi permite reducerea suprafeţelor de producţie este în centrul atenţiei şi a esteticii industriale, prin tendinţa spre compactizare a produsului industrial, de simplitate şi claritate a volumelor şi suprafeţelor construite, de folosire a unor materiale noi, mai ieftine, mai uşoare, mai rezistente etc. în egală măsură, acele aspecte ce vădesc creşterea valorii de întrebuinţare a produsului industrial printre care siguranţa în exploatare, trăinicia, precizia în efectuarea operaţiunilor, randamentul etc., nu pot fi privite exclusiv ca o consecinţă a performanţelor tehnico-economice, ci mai corect, am spune, a acestor performanţe tehnico-economice, corelate şi cu cele estetico-industriale. Aproape fiecare din aspectele definitorii pentru creşterea valorii de întrebuinţare a produsului, este în aceeaşi măsură obiect al esteticii industriale, rezolvarea lor putând fi ridicată la un nivel mai înalt prin aportul competent al esteticianului industrial, înarmat cu un ansamblu de criterii ştiinţifice pe care i le oferă disciplina sa.

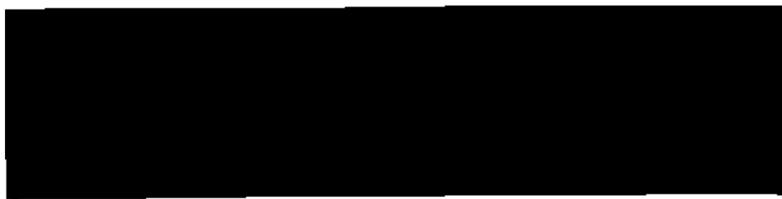
Raportul *calitate-preţ de cost,* raport economic esenţial în obţinerea unei înalte eficienţe a producţiei, presupune şi el introducerea în ecuaţie a activităţii estetico-industriale. Rezultatele economice vor fi cu atât mai valoroase cu cât reducerea preţului de cost, condiţionată de îmbunătăţirea parametrilor tehnico-funcţionali, va fi corelată cu reduceri posibile ale preţului de cost prin proiectarea estetico-industrială. Aşa cum am mai remarcat, în întreaga mişcare a esteticii industriale mondiale, criteriul economicităţii, al economiei de muncă şi de materiale şi al reducerii preţului de cost apare ca principiul numărul unu al acestei discipline.

Procesul de modernizare şi de asimilare a unor noi

produse, pe calea îmbunătăţirii continue a calităţii implică şi determinarea efectelor economice pozitive generate de estetica industrială. Dacă estetica industrială este factor al asigurării îmbunătăţirii valorii de întrebuinţare a produsului şi al economiei de muncă socială în general, atunci ea este şi un factor de prevenire a aşa-numitei uzuri morale a produsului industrial. O maşină, spunea Marx, „pierde din *valoarea* ei *de schimb* în măsura în care maşini de aceeaşi construcţie pot fi reproduse mai ieftin sau în care apar maşini mai bune făcându-i concurenţă” 21. Dar oare „parametrii” est etico-industriali ai maşinii nu se pot „uza” şi ei agravând sau grăbind în general uzura morală a maşinii? După părerea noastră, tocmai în virtutea modalităţilor directe prin care concură la ieftinirea produselor şi la ameliorarea de ansamblu a calităţii, estetica industrială participă şi la producerea uzurii morale a produsului industrial, în economia mondială, în schimburile internaţionale, după cum este ştiut, criteriile de apreciere estetico-industriale în sens larg (nu numai simplu finisaj, ori aspect, căci adesea aspectul poate fi agreabil, dar nejustificat nici funcţional şi nici economic) ocupă o pondere crescândă. Aici intervine şi un alt criteriu, indicator al calităţii produselor şi anume gradul de competitivitate al acestuia, modul în care se raportează pe plan tehnico-economic, dar şi estetico-industrial la alte produse similare existente pe piaţa internaţională. Socotim că un factor esenţial la ora actuală al creşterii competitivităţii produselor româneşti în export, al creşterii puterii acestora de a concura produse ale unor firme străine, al obţinerii unor preţuri favorabile în schimburile externe trebuie să fie promovarea cu hotărâre atât în producţia mijloacelor de producţie, cât şi a bunurilor de consum a esteticii industriale. Principiile pe care le formulează unii „designeri” şi industriaşii din occident: „lucrul urât se vinde prost”, sau „calităţile estetice superioare înseamnă o afacere reuşită”, definesc de fapt într-o optică specifică efectele economice considerabile pe care le oferă estetica industrială. Ridicarea calităţii

producţiei industriale – alături de ceilalţi factori esenţiali –, prin mijloace estetico-industriale, creşterea competitivităţii produselor româneşti în arena schimburilor internaţionale poate deveni un

41 [redacted]



42 K, Marx, *Capitalul,* Edit. politică, 1960, p.

factor important al creşterii prestigiului economiei noastre naţionale în lume.

Introducerea în producţie a cerinţelor esteticii industriale, obţinerea unor efecte economice pozitive prin intermediul acestei activităţi implică în mod obligatoriu justificarea economică a soluţiilor estetico-industriale preconizate. De aceea, întregul ansamblu de intervenţii creatoare ale esteticianului industrial este direct corelat cu aspectele tehnicofuncţionale, constructive, cât şi cu cele de ordin economic. Bunăoară, în proiectarea unor noi forme industriale, nu numai că se face o raportare la evoluţia anterioară a formelor şi la cele în producţie, astfel încât să poată interveni o ameliorare autentică, dar de regulă se fac prospecţiuni şi se încearcă estimarea evoluţiei ulterioare, corespunzător unui întreg complex de factori. Aspectele organizării planificate, ale prospectării pieţei, ale perspectivei economice sunt esenţiale pentru obţinerea unor efecte economice superioare. Remarcând coordonatele economice ale activităţii esteticianului industrial, doi autori englezi observau că un obiect bine proiectat trebuie să corespundă cerinţelor (fizice şi emoţional-estetice) ale populaţiei, asigurând succesul pe piaţă. Pentru aceasta produsul trebuie să fie justificat

economiceşte, să fie un produs metodic, rezultat dintr-o politică economică precisă, dintr-o prospectare clară a pieţei şi dintr-un efort de reducere, a preţului de cost – *2.* Incorectitudinea desenului industrial poate genera erori vizibile doar la încercarea produsului, ceea ce ar însemna timp irosit şi preţ nejustificat. Într-un articol privind locul şi însemnătatea noii discipline în viaţa economică, H. Vienot explică necesitatea ca aşa-numitul „product planning" să devină esenţial în activitatea esteticianului industrial. Arătând că „product planning"-ul depăşeşte fireşte cadrul esteticii industriale, Vienot precizează totodată că studiul planificat al lansării unui nou produs, folosirea acestui instrument de coordonare între „marketing" şi tehnică oferă posibilităţi vaste sporirii rolului esteticii industriale, avântului acestei discipline[131]. Preocupări similare de precizare a valorii economice a efectelor produse de estetica industrială formează obiectul unor lucrări, studii, ori chiar congrese". Aceste aspecte, chiar dacă nu au valoarea unei demonstraţii, permit cel puţin înţelegerea faptului că domeniul esteticii industriale nu presupune o intervenţie arbitrară şi neavizată asupra obiectului industrial, nu înseamnă nicidecum o încărcare a obiectului cu elemente inutile şi care ar cere investiţii mari fără să producă efecte economice pozitive. Dimpotrivă, caracterul acestei discipline care îmbină rigurozitatea ştiinţifică şi inventivitatea creatoare apare ca unul din factorii de asigurare a unei înalte eficiente economice a producţiei.

Efectele economice ale esteticii industriale, atât pe planul produsului industrial, cât şi a cadrului material şi a ambianţei muncii industriale trebuie corelate şi cu problemele *standardizam* moderne. Socotim că în standardele actuale de calitate în ţara noastră sunt insuficient studiate posibilităţile de a formula anumite normative – pornind de la acele condiţii pe care le întruneşte industria noastră şi de la performanţele tehnico-economice şi estetice mondiale – în care să fie precizate şi

131 „Esthetique industriellc", nr. 72—73, p. 16.

anumite coordonate ce ţin de domeniul esteticii industriale.

În virtutea valorii economice deosebite a esteticii industriale şi a locului pe care îl ocupă în asigurarea continuei creşteri a calităţii producţiei industriale, aceste aspecte necesită şi o abordare corespunzătoare pe plan *jurisd*utione? /. Dacă în legislaţia altor state desenele şi modelele industriale sunt reglementate, în legislaţia ţării noastre acest aspect nu şi-a găsit tratarea corespunzătoare. Credem că o revizuire în acest sens a textului jurisprudenţei actuale prin includerea unor reglementări privind desenul şi modelul industrial (ni elementele de noutate şi originalitate pe care le presupune), ar stimula într-o mai mare măsură creaţia tehnico-estetică în ţara noastră.

Aceste câteva aspecte asupra cărora am socotit necesar să ne oprim, atesta faptul că problemele esteticii industriale au o A’aloare mult mai largă decât simpla „estetizare” a procesului industrial şi a muncii industriale, relevând aspecte de importanţă economică majoră ce constau, în ultimă analiză, în participarea directă la creşterea eficienţei economice a producţiei industriale. Aceasta demonstrează necesitatea imperioasă de a se promova cu consecvenţă în industria românească principiile şi metodele creaţiei estetico-industriale, ca cerinţă de valoare esenţială a industriei moderne.

Documentele partidului şi statului nostru acordă o atenţie mereu mai mare problemelor creşterii eficienţei economice a producţiei industriale. În scopul înfăptuirii cu succes a directivelor Congresului al IX-lea al partidului privind necesitatea ridicării pe o treaptă calitativ superioară a întregii activităţi economice, ca o condiţie primordială a înfăptuirii obiectivelor desăvârşirii construcţiei socialiste, Conferinţa Naţională a P.C.R. a elaborat un ansamblu de măsuri menite să asigure perfecţionarea conducerii şi planificării economiei naţionale corespunzător condiţiilor noii etape de dezvoltare socialistă a României. În strânsă legătură cu

transformările preconizate în structura economicoorganizatorică a economiei naţionale ni se pare utilă studierea propunerii privind organizarea, la început experimental, cel puţin în două centrale industriale – una din domeniul construcţiilor de maşini, alta din domeniul bunurilor de consum – a unor birouri complexe de estetică industrială, capabile să deservească întreprinderi similare sau conexe pe planul concepţiei estetico-industriale a produselor. Aceste birouri ar putea să unească sau să folosească aportul unor cadre de proiectare, arhitecţi, plasticieni, colorişti, graficieni, psihologi, economişti etc. Aceasta ar stimula, în primul rând, elevarea calităţii estetice a produselor la nivelul celor mai bune performanţe mondiale, cât şi dezvoltarea unei experienţe proprii care ulterior, dovedindu-şi valoarea social-economică, să poată fi extinsă şi în alte domenii.

Preocupările în acest domeniu trebuie însă abordate într-o perspectivă mai largă. Astfel, faptul că suntem deficitari la capitolul informaţie, documentare în domeniul esteticii industriale, ar necesita – după opinia noastră – o preocupare mai sistematică din partea organelor de resorz.

Pe de altă parte, complexitatea pregătirii esteticianului industrial impune specializarea în aceste domenii a unor instituţii de învăţământ. Ar fi utilă crearea iniţial cel puţin a unor secţii de estetică industrială pe lângă Institutul de arhitectură sau cel de arte plastice, care să predea obiecte

25 Socotim remarcabilă iniţiativa Camerei de Comerţ a R.S. România de a crea un centru de documentare în estetica industrială, dotat cu lucrări şi reviste, iniţiatoare a unor traduceri, precum şi organizatoare a unei expoziţii cu prototipuri ale unor firme străine, apreciate în cataloagele de estetică industrială.

specifice *acestei* discipline şi să asigure, mai ales, formarea capacităţii de a lucra independent la parcurgerea tuturor etapelor de proiectare estetico-industriale (o pondere mare de lucru la planşe şi în atelierul de

machete). Predarea unor elemente de estetică industrială în institutele tehnice, economice, comerciale etc., sau chiar în liceele industriale, ar facilita de asemenea pregătirea unor specialişti în acest domeniu.

Iniţierea unor concursuri şi a unor expoziţii permanente sau semipermanente de produse cu performanţe tehnico-economice şi estetico-industriale superioare este, de asemenea, o condiţie necesară, indispensabilă a unei elevări a valorii estetice a producţiei industriale româneşti.

Credem că asemenea măsuri sunt dictate de cerinţele producţiei moderne, de cerinţele competitivităţii pe piaţa internaţională şi că ele au o justificare economică evidentă.

Estetica industrială şi psihofiziologia muncii

Efectele pozitive ale esteticii industriale în viaţa economică şi socială, în viaţa spirituală a oamenilor se realizează în bună parte prin efectele produse în psihofiziologia proceselor de muncă. Mai mult, aşa cum am arătat şi în capitolul anterior, însăşi existenţa disciplinei „estetica industrială", ca disciplină ştiinţifică obligă la corelarea principiilor estetico-industriale cu cele de psihologie industrială, în general, şi de ergonomie, în special.

Valoarea economică şi educativă a ameliorărilor estetico-industriale implică considerarea naturii complexe a cadrului muncii, atât prin prisma condiţiilor sociale de realizare a muncii şi a condiţiilor psihosociale, cât şi prin cea a condiţiilor fizice ale ambianţei de lucru, aspecte ce se interferează şi se completează prin efectele ce le exercită asupra psihofiziologiei muncii industriale. De altfel, deşi nu fac o analiza suficientă a problemei, limitându-se doar la enunţuri, unii psihologi remarcă, bunăoară, necesitatea includerii în condiţiile fizice ale ambianţei pe cele ce privesc „estetica locului de muncă1 (Gh. Iosit) 20. Alţi specialişti, preocupaţi mai mult de psihosociologia muncii, amintesc despre cercetări, care arată că tonalitatea estetică şi afectivă a cadrului fizic poate să se comunice percepţiilor sociale. Astfel, după

Friedmann şi Naville, „atunci când cadrul material e «urât» oamenii care lucrează în el par deprimaţi”[132]. Pornind de la asemenea considerente se vorbeşte uneori despre apariţia unei „estetici a muncii” (Maslow şi Mintz)[133].

În orice caz, corelarea esteticii industriale cu cerinţele psihologiei industriale, mai ales ale ergonomiei este esenţială în studiul unor direcţii ale evoluţiei tehnicii moderne. Rapida dezvoltare a tehnicii de producţie influenţează sensibil laturile fiziologică şi psihologică a muncii. Procesele de continuă mecanizare şi automatizare a producţiei, precum şi complicarea continuă a maşinilor, corelată cu creşterea productivităţii lor, direcţiile de evoluţie ale laturilor estetico-industriale ale producţiei industriale moderne, solicită o investigare atentă a determinărilor psihofiziologice ale muncii. Numai în acest context reprezentările noastre privind valoarea transformărilor estetico-industriale în obţinerea unor efecte socio-economice şi estetico-educative majore, pot fi semnificative şi cât mai complete.

După părerea noastră intervin aci două aspecte: pe de o parte, cele ce privesc procesele de construire a maşinilor moderne, care prin înaltele lor performanţe tehnico-economice, prin înaltul lor grad de complexitate produc corective în specificul muncii industriale, determinând deplasări în raportul dintre solicitarea fizică şi cea intelectuală a muncitorului în sensul unei creşteri serioase a încărcăturii psihocmoţionale a muncii. În acest context se impune atât soluţionarea chestiunilor ce vizează raportul între forţa fizică a muncitorului şi maşină (mânuirea pedalelor, manetelor, volanelor etc.), cât şi cele ce privesc aspectele psihologice (atenţie, precizie, perceperea informaţiei, rapiditate în decizii etc.). Pe de altă parte, în realizarea bunurilor de consum se impune mai ales valorificarea psihoestetică a elementelor formocromatice, atât pe planul unei utilizări, folosiri

---

132 Cf. M a s 1 o v şi H i n t z, *Efects of rsthetic surroundings,* J.of.

133 psyhologie, 1956, nr. 3.

eficiente (perceperea clară a formelor în legătură cu funcţionalitatea produsului, caracterul informaţional al formelor, încadrarea în ambianţa consumatorului etc.), cât şi pe cel al oferirii unei „plăceri”, „satisfacţii” estetice cât mai depline.

Ergonomia joacă în acest sens un rol excepţional în activitatea esteticianului industrial, exprimând acele coordonate de ordin psihologic, care asigură eficienţa socială, tehnico-economică şi estetico-educativă a activităţii esteticianului industrial. Academicianul Al. Roşca arăta ca procedarea în proiectarea şi producerea produselor industriale numai la criteriul „bunului-simţ”, al aproximării este periculoasă şi conduce la erori, greşeli inadmisibile[134]. Ergonomia care studiază „problemele adaptării maşinii la om”[135], „ştiinţa unor mijloace de producţie superioare, ale celei mai importante valori „homo faber”, omul în muncă disciplina ce-şi propune punerea de acord a caracteristicilor constructive ale maşinii cu caracteristicile omului ce le dirijează[136], „ştiinţa capacităţilor funcţionale ale omului în procesele de muncă, având drept scop crearea pentru acesta a unor condiţii optime de lucru” etc., are o valoare hotărâtoare pentru estetica industrială, în genere, în proiectarea industrială modernă.

Aspectul esenţial este aici atragerea atenţiei asupra faptului că nu este vorba de proiectarea şi fabricarea unor produse industriale „în sine”, ci a unor produse care să servească *oamenilor* în vederea satisfacerii unor trebuinţe sociale concrete. Acest aspect îl remarca şi Le Corbusier într-un context mult mai larg, acela al ingineriei (originecring), care are, după el, calitatea de a sublinia faptul că echipamentele industriale „sunt destinate oamenilor”, „factorului uman”[137]. Sociologul francez G. Friedmann socotea că adaptarea maşinii la om este deja o

---

134 Vezi, *Psihologia industrială*, Edit. Academiei, 1967, p. 12.

135 „Vademecum d’ergonomie destine a Pindustrie", Bibi. techn. Philips, Paris, 1964, p. VI.

136 Cf. Mc. C o r r n i k E y. „Human engincering", Mc. Graw-Hill book, N.Y., 1957.

137 „L'engineering", Sofredoc-Editeur, Paris, 1962, p. 9.

caracteristică majoră a actualei etape a revoluţiei industriale[138].

De exemplu, în aprecierea raportului dintre condiţiile de muncă şi mediul fizic, a influenţelor mediului fizic asupra activităţii muncitorului, esteticianul industrial trebuie inevitabil să opereze cu date furnizate de ergonomie privind asemenea aspecte ca: poziţia de lucru, datele antropometrice, caracteristicile scaunelor muncii, înălţimea planului de lucru, zonele de lucru, compoziţia locului de lucru etc. Este vorba, deci, ca formele concepute de esteticianul industrial să corespundă unor cerinţe multiple – pe plan tehnico-funcţional, pe plan estetic, dar şi pe plan ergonomie, asigurând randament maxim în exploatare, precum şi un anume grad de confort şi plăcere în activitatea de muncă. Există în acest domeniu o vastă experienţă internaţională, dar şi naţională.

Laboratoarele de psihotehnică ce au funcţionat în ţara noastră încă din deceniul al doilea al secolului, studiile publicate în „Jurnalul de psihotehnică” (condus de C. Rădulescu-Motru), dar mai ales experimentele şi studiile de psihologie contemporană furnizează date importante celor ce lucrează în proiectarea industrială. În legătură cu aceste aspecte, interesante sunt şi experimentele Bridehmgaifce privând forma uneltelor de muncă realizate de specialiştii cehoslovaci (Pavel Tuţna, Zdeněk Covarj – apreciaţi şi pentru aportul lor la dezvoltarea esteticii industriale) 36.

Dar unul din aspectele care preocupă în cel mai înalt grad ergonomia şi în care s-au făcut studii mai ample, priveşte mai ales recepţia şi prelucrarea informaţiei, decizia şi reacţia, în legătură cu munca operatorului în faţa aparatelor de comandă şi control ale utilajelor moderne. Aci intervin mai ales aspectele ce privesc funcţiile psihice superioare. Una din problemele concrete este studiul muncii operatorilor în raport cu proiectarea cadranelor, contoarelor, comenzilor etc. Proiectarea formei acestora, concepţia grafismului, a simbolurilor, compoziţia lor în

138 G. F r i e d m a n n, *Problbnes humains du machinisnic. industrial,* Gallimard, Paris, 1961, p. 96.

cadrul panoului, gama cromatica etc., care, de regulă, sunt în atribuţia esteticianului industrial, trebuie neapărat să ţină seama de principiile ergonomiei. Forma cadranelor sau contoarelor, grafismul simbolurilor, raportul între cadran şi acul indicator au un rol esenţial în preîntâmpinarea erorilor, în ridicarea gradului de precizie şi rapiditate al reacţiei etc. De exemplu, cadranul cu ac fix şi panou mobil este mai puţin indicat, mai greu de citit. Contorul este indicat în *lectura* unor valori, dar mai puţin indicat în *evaluarea* valorilor, în controlul de poziţie, în punerea la punct a unor valori dorite. Grafismul este şi el un element care poate asigura precizie, rapiditate şi uşurinţa în citirea unor date, dar care atunci când este necorespunzător, poată produce dificultăţi în lectură sau chiar erori nedorite. Cercetări interesante au fost realizate şi în ţara noastră, prin colaborarea Institutului de psihologie al Academiei cu Institutul de proiectări energetice, în ce priveşte aspectele ergonomice ale activităţii operatorului în sistemul energetic, precum şi alte colaborări ale psihologilor cu diverse domenii ale industriei automatizate şi semiautomatizate[139]. Printre altele, de pildă, în studiul cauzelor şi a formelor oboselii lucrătorilor din transporturi, V. Ceauşii preciza că „solicitarea psihică a operatorului depinde mult de forma, culoarea şi modul de amplasare a dispozitivelor de comandă, rezistenţa opusă de acestea la acţionare, forma, culoarea şi amplasarea aparatelor de control etc”.[140].

Importante sunt şi alte aspecte abordate de psihologia generală şi mai ales cea industrială. Alături de psihologia formelor cu implicaţiile ei în industrie, cercetările de percepere a culorilor sau cele privind influenţa stimulenţilor acustici etc. sunt de o valoare deosebită pentru estetica industrială. După M. Golu şi Gh. Zapan, de exemplu, culoarea ca atribut general al obiectelor, unul din „criteriile de apreciere, cel puţin empirică, a calităţii de frumos sau urât a diferitelor

139 *Psihologia industrială,* lidit. Academiei, 1967, pp. 14--15,

140[3a] *Revista de psihologie,* nr. 1, 1966, p. 46.

obiecte” trebuie studiată prin prisma influenţei lor psihologice (de exemplu, în mod diferit în cadrul perceperii unor obiecte statice sau a altora dinamice). Problemele raportului între industrie şi culorile funcţionale sau de ambianţă sunt urmărite de psihologii industriali atât prin efectele economice şi psihologice, cât şi prin cele estetice. În acelaşi spirit este analizata şi valoarea psihologică a muzicii funcţionale. C. Botez scrie în acest sens: „Bine organizate şi judicios pro gr aifiate, emisiunile de muzica funcţională în întreprinderi aduc un spor de productivitate, o scădere a rebuturilor, ca şi a accidentelor de muncă şi combaterea într-o oarecare măsură a oboselii premature şi a monotoniei” 4U.

Estetica industrială trebuie să acorde, aşadar, o importanţă majoră problemelor de psihologie industrială în general şi celor de ergonomie în special. Efectele psihofiziologice ale esteticii industriale devin, în cele din urmă, efecte cu valori noi, prin implicaţiile pe care le au asupra creşterii atât a eficienţei muncii industriale, cât şi a satisfacţiei, a satisfacerii unor cerinţe spirituale ale muncitorului şi, în general, a consumatorului de produse fabricate industrial.

De aceea, mereu, mai mult în studiile de estetică industrială, sunt abordate chestiunile ce privesc raporturile dintre această disciplină şi ergonomie, îndeosebi. Asupra necesităţii de a elimina subestimarea aspectelor de ergonomie (atât în domeniul mijloacelor de producţie, cât şi a bunurilor de consum) atrag atenţia, de exemplu, specialiştii americani 11, cei francezi[141], sovietici4;! japonezi etc. Producătorul de maşini-unelte francez Paul Gambin formula părerea că pentru firma sa, care colaborează strâns cu esteticienii industriali, problema aspectelor psihofiziologice ale formei şi culorilor maşinilor pe care le produce are „o importanţă capitala, de ele depinzând posibilităţile unei utilizări cât mai eficace a maşinilor, cele ale unei uşoare întreţineri, cât şi ale creării

141 I). H u i s m a n n el G. P a t r i x, *l.'esthetique industrielle,* Pari-., 1961.

unei ambianţe plăcute de muncă etc”.[142].

Dar în literatura ce abordează problemele esteticii industriale pot fi întâlnite ţi puncte de vedere care, în ansamblul lor, deplasează atenţia în sfera unei relaţii cu o psihologic ce implică serioase obiecţii. După E. Fraenkel, trebuie puse într-o relaţie aspectele estetice ale produselor industriale şi comportamentele umane în microcosmosul industrial etc., cu „trebuinţele instinctuale refulate sau nu, cu complexele freucliene clasice, cu determinările arhetipice, cât şi cu entităţile colective şi cosmice care intervin în universul fenomenal prin persoanele interpuse” 4, i. După Fraenkel, analiza concepţiei estetico-industriale a automobilului „Renault 4 C.V.”, prin calităţile sale formale ar răspunde eficace unor „trebuinţe libidinoase refulate sau exacerbabile ale clientelei” 47. Pulsiunile agresive, cele sadice, sau de altă natură, în genere „forţele extraconştiente” sunt socotite de autor ca determinante în concepţia estetico-industrială.

Punctul de vedere exprimat de către Fraenkel ni se pare că atestă o optică falsă, c. e distrage atenţia de la chestiunile esenţiale ale esteticii industriale şi de la relaţiile autentice cu psihologia industrială. Absolutizarea aspectelor subconştientului, a „instinctelor refulate” nu este de natură să definească direcţii majore în proiectarea laturilor formo-cromatice ale produselor industriale, împinge spre considerarea unor cazuri patologice ca definitorii pentru caracterele estetico-industriale ale produsului.

Estetica industrială are în schimb nevoia organică de a introduce în ecuaţia factorilor ce trebuie soluţionaţi pe cei ce privesc psihologia ştiinţifică a muncii industriale, ea trebuie să-şi asigure obţinerea unor efecte economico-tehnice şi estetice în strânsă corelaţie cu cele psihofiziologice.

R. Fraenkel, *Ihtheiique industrielle ci pfidxvialyţe,* în „Eşti) – lique industrie Hc”, P.U.F., Paris, 1952, p. 177.

47 *Idem,* pp. 179 – 180.

---

142 „Esihetique industrielle" nr. 13, 1953, p. ÎS.

m

Locul esteficii industriale în ansamblul mijloacelor de educaţie estefică

În formarea şi dezvoltarea culturii estetice a omului contemporan, alături de creaţia artistică şi împreună cu ea, estetica industrială reprezintă un mijloc important. Întrucât am încercat să pledăm pentru o *estetică* industriala, se impune cu necesitate să relevăm valoarea deosebită a acestei discipline în influenţarea universului spiritual al oamenilor, mai ales a acelei laturi ce se referă la satisfacerea cerinţelor estetice, specific umane.

Atitudinea estetică a oamenilor se formează în procesul activităţii de muncă; în activitatea lor de satisfacere a trebuinţelor materiale, sociale, oamenii îşi formează şi îşi dezvoltă „simţurile umane subiective" (Marx), ochiul uman sensibil la frumuseţile formelor şi culorilor, urechea muzicală. „Abia prin complexitatea obiectual desfăşurată a esenţei umane se constituie complexitatea simţirii *umane* subiective, abia astfel sunt în parte educate, iar în parte create o ureche muzicală, un ochi care percepe frumuseţea formei, pe scurt *simţuri* capabile de desfătări omeneşti, simţuri care se afirmă ca forţe esenţiale *umane*"[143].

Teza fundamentală a sociologiei marxiste, privind valoarea determinantă a existenţei sociale materiale în raport cu universul spiritual al societăţii apare în calitate de premisă indubitabilă a studiului procesului constituirii şi dezvoltării construcţiei estetice.

În procesul activităţii materiale de producţie, oamenii îşi formează şi dezvoltă, printre altele, acea capacitate specific umană de a „produce în afara necesităţii fizice" şi eliberându-se de ea, de a „reproduce toată natura", „de a sta liber în faţa produsului său". „Animalul – scria Marx –

modelează materia numai pe măsura şi după necesitatea speciei căreia îi aparţine, pe când omul ştie să producă pe măsura oricărei specii, şi ştie să imprime întotdeauna obiectului măsura care-i este inerentă; de

143 Marx-Engels, *Despre artă,* Edil. politică, 1966, p. 137.

aceea omul modelează materia şi potrivit legilor frumosului”[144]. În acelaşi spirit, Engels caracterizează trecerea de la biologic la social, de la animalitate la om, ca proces ce presupune constituirea în procesul activităţii de muncă a capacităţilor conştiente complexe, implicit a capacităţii de însuşire estetică a realităţii, a calităţii de a face din muncă un act complex de creaţie ce include şi creaţia estetică, „după legile frumosului”. Omul creează universal, „pe măsura oricărei specii”, are deci capacitatea de a înţelege tabloul complex, plin de relaţii, de conexiuni – al realităţii şi, pe aceasta bază, capătă un dezvoltat simţ al caracterului plenar al realităţii, un dezvoltat simţ al frumosului, armoniei etc.

Aprecierea lui Marx din „Manuscrisele economico-filozofice” este şi un prilej de a înţelege mai profund problema raportului dintre frumos şi util. Frumosul şi utilul nu sunt şi nu pot fi în accepţiunea lui Marx noţiuni antinomice, ci corelate, căci „utilul” uman, „utilul” social apare ca scop şi produs al activităţii de muncă, muncă pe care omul o desfăşoară şi în conformitate cu legile frumosului. Aceasta nu ne poate duce însă la concluzia unei absolute identităţi a celor două noţiuni, căci, deşi sunt sincretice prin geneza lor, ele satisfac trebuinţe omeneşti de natură diferită, iar, pe de altă parte, cantitatea de „util” şi de „frumos”, într-un produs fabricat de om nu este întotdeauna echivalentă, ci cunoaşte diferenţieri mai mari sau mai mici, dar care sunt sensibile de cele mai multe ori. Mai curând, am putea spune că, în anumite limite, apare o tendinţă de corespondenţă între util şi frumos.

Istoria culturii şi civilizaţiei umane relevă pe baza unor cercetări ale etnografilor, arheologilor etc., faptul că primele manifestări estetice ale omului pot fi greu despărţite de activitatea de muncă, de procesul de producere a uneltelor. În procesul muncii sociale, omul primitiv trece de la o apreciere spontană a unor forme utile naturale – care deopotrivă produc şi plăcere, satisfacţie – la crearea, inventarea unor noi forme care să

---

144 *Idem,* pp, 152—153.

corespundă cât mai adecvat finalităţii uneltelor, le dă acestora „forma care le este inerentă". Dar treptat în evoluţia sa istorică, omul realizează o trecere de la o apreciere estetică spontană la preocuparea de a-şi satisface nevoia de frumos, însoţind inventivitatea tehnicofuncţională cu o specifică creativitate estetică, cu grija pentru perfecţiunea „estetică" a produsului.

Creativitatea artistică a omului nu a apărut, aşadar, dintr-odată, ci este rezultatul desprinderii la un moment dat a „autonomizării" relative a satisfacţiei estetice, de cea practică-utilitară, tehnico-funcţională. Creaţia formală, cromatică, ornamentală, ritmică etc., s-au născut în viaţa practică, în producţia de unelte solicitate de satisfacerea trebuinţelor omeneşti. Abia mai târziu din acest act complex al muncii începe să se producă o disociere a valorilor, o detaşare a valorilor estetice de cele utilitare, chiar dacă aceasta nu va căpăta în toate cazurile un caracter tranşant, riguros.

În procesul de satisfacere a gusturilor şi idealurilor estetice ale oamenilor, constituirea artei ca formă distinctă a vieţii spirituale, a conştiinţei sociale a oamenilor a constituit, fireşte, unul din momentele de cea mai mare însemnătate[145]. Aceasta, însă, nu poate exclude rolul formelor extraartistice în procesul de educare estetică, nu poate înlocui investigarea caracterului complex al actului de educaţie estetică.

Procesul educaţiei estetice are o natură foarte complexă, tot astfel cum complexă este şi natura satisfacţiei estetice. De aceea, alături de domeniul artelor şi împreună cu acesta, esteticul în viaţa cotidiană, în cadrul material al vieţii umane, în muncă, în arhitectură şi urbanism, în ţinuta vestimentară etc. – sunt factori ce nu pot fi excluşi din sfera acţiunii estetico-educative. Aceasta se impune cu atât mai mult, cu cât adesea, în literatura estetică se practică o abordare unilaterală, îngustă, a educaţiei estetice, redusă exclusiv la mijloace artistice.

---

145 Vezi în acest sens lucrările *Educaţia estetică prin artă fi literatură,* Edit. Academiei, Bucureşti, 1964 ; V. A. D i m i t r i e v a. *Despre educaţia estetică,* Edit. Cartea Rusă, 1958, precum şi studii şi articole ale lui M. B r e a z t i, I. I a n o ş i, G h. A c h i ţ e i, I. S t r o i e, I. P a s c a d i ş.a.

Dar dacă în întreaga istorie a umanităţii, ambianţa estetică a avut totuşi un caracter variat, dat atât de varietatea producţiei artistice, cât şi de obiectivarea unor idealuri şi gusturi estetice în cadrul material al vieţii, în epoca contemporană, când revoluţia tehnico-ştiinţifică marchează un avâmt nemaiîntâlnit al creaţiei tehnice, când produsele unei industrii moderne au pătruns în toate sectoarele vieţii umane, când devine de neconceput existenţa omului contemporan în afara „mediului tehnic-industrial”, trebuie să acordăm cea mai mare atenţie problemelor referitoare la căile şi mijloacele prin care producţia industrială poate într-o măsură crescândă să dea satisfacţie nu numai la cerinţe tehnic-utilitare, ci şi estetice. Estetica industrială se constituie în acest cadru ca un factor esenţial.

Atenţia pe care trebuie să o acordăm valorii estetice a produselor tehnico-industriale, care au „invadat” întreaga ambianţă cotidiană este, aşadar, nu numai de importanţă economică ori sociologică, ci într-un înalt grad de importanţă majoră pentru formarea conştiinţei estetice a contemporanului.

Valoarea estetico-educativă a producţiei industriale, a ca drului şi ambianţei muncii trebuie privită deopotrivă prin prisma continuei perfecţionări a sensibilităţii estetice a producătorului, dar şi a beneficiarului produsului industrial. În treacăt notăm că în acest domeniu ni se pare mai îndreptăţită decât în cel al artelor, folosirea termenilor „producător”, „consumator1, „beneficiar”, care presupun o anumită tentă utilitară, economică.

Semnificaţia cunoscutei teze a lui Marx din „Introducere la critica economiei politice”, după care: „Producţia nu numai că furnizează trebuinţei materialul, dar furnizează şi materialului trebuinţă” (...) *„producţia produce... nu numai un obiect pentru subiect, ci şi un subiect pentru obiect”*[146], este indisolubil legată de explicarea funcţiei estetico-educative pe care trebuie să o exercite producţia industrială. Producţia industrială

146 K. Marx-F. Engels, *Despre artă,* Edit. politică, Bucureşti, p. 139.

modernă este, aşadar, un obiect ce satisface trebuinţe multiple ale subiectului – trebuinţe tehnicutilitare, dar şi spirituale – şi totodată un factor stimulator pentru realizarea unui subiect caracterizat prin gusturi mereu mai elevate, printr-un rafinament estetic sporit.

Circuitul complex al relaţiei *subiect creator-obiect-subiect beneficiar,* consumator are o importanţă deosebită în mecanismul exercitării funcţiei estetico-educative a producţiei industriale. În primul rând, se impune atenţiei necesitatea de a acorda o atenţie sporită rolului pe care-l joacă subiectul creator al obiectului industrial, adică esteticianul industrial integrat întregului ansamblu al producţiei industriale. Capacitatea de a realiza produse industriale care să se caracterizeze printr-o realizare tehnico-constructivă superioară şi totodată prin calităţi estetice remarcabile şi cât mai bine adecvate structurii şi funcţionalităţii obiectului tehnic este în zilele noastre unul din prilejurile deosebit de eficace ale educării gusturilor estetice ale oamenilor. Aceasta se datorează faptului că, deşi muzeul, teatrul, cartea şi mijloacele moderne de informare – cinematograful, radioul, televiziunea etc. – sunt mai mult la îndemâna unor mase largi, ele nu sunt, de regulă, decât obiect al clipelor dinafara preocupărilor de muncă şi a îndeletnicirilor cotidiene etc. Omul de azi însă îşi petrece cea mai mare parte a vieţii sale active la locul de muncă, în ambianţa oraşului, a mijloacelor de transport, în ambianţa locuinţei, a aparatelor şi instrumentelor de uz gospodăresc etc. Acest cadru al obiectelor materiale constituie, aşadar, ambianţa în care omul îşi petrece activitatea sa de interes social, sau personal, ambianţă care nu joacă însă numai rolul unui cadru cu valoare utilitară, ci şi cu valoare emoţionalestetică. Un cadru material de obiecte bine adecvat scopului, o ambianţă cu calităţi estetice remarcabile oferă satisfacţie, plăcere în desfăşurarea activităţilor umane, face sensibilitatea şi raţiunea omenească mai receptivă la frumos, îi îmbogăţeşte universul valorilor estetice, îl face mai competent şi mai exigent în aprecierea oricărei valori

estetice, fie ea extraartistică, ori artistică. Ambianţa formală, ori coamatică pe care ne-o oferă produsul industriei contemporane – atât cel pe care-l reîntâlnim în activitatea de muncă, precum şi cel pe care-l avem la îndemână în afara locului de muncă, acasă bunăoară – contribuie într-o măsură considerabilă la perfecţionarea sensibilităţii estetice a oamenilor. Reacţia negativă a unor esteticieni ca Ruskin sau Morris faţă de posibilităţile estetice ale producţiei industriale, formularea unei antinomii estetică-industrie, era condiţionată de inadaptabilitatea industriei de la sfârşitul secolului trecut, ca de altfel şi mai târziu, de a promova o producţie cu înalte calităţi estetice, de inexistenţa încă a unui stil propriu industriei şi de încercarea nejustificată de a reproduce prin mijloace mecanice forme ce erau proprii producţiei meşteşugăreşti. Dar, dacă astăzi se poate vorbi fără îndoială nu mimai de înaltele performanţe ftehnico-utilitare ale produsului industrial – incomparabil superioare produsului meşteşugăresc –, ci şi de închegarea trăsăturilor unui stil industrial, dacă astăzi industria şi-a găsit resursele pentru a făuri produse a căror calitate superioară să fie complexă să afecteze toate componentele sale, sunt necesare eforturi pentru valorificarea acestor potenţe multiple ale industriei. Introducerea în ultimele decenii a esteticii industriale se remarcă prin posibilităţile acestei noi discipline (şi profesii) de a participa la fabricarea unor produse care să integreze în mod armonios perfecţiunea tehnică şi economicitatea cu perfecţiunea estetică, făcând prin aceasta să sporească valoarea socială a producţiei industriale. Dar tocmai în virtutea existenţei acestor premise reale devine de neconteput. inadmisibilă realizarea unor obiecte de gust îndoielnic, obiecte care deşi adesea sunt bine concepute din unghiul de vedere al realizării tehnice sunt de o joasă calitate estetică. În egală măsură, însă, apar ca necorespunzătoare tendinţele „estetizante”, care în numele unor preocupări pentru frumos subapreciază necesitatea unei corespondenţe a caracterelor tehnico-constructive cu cele estetico-

industriale, ocupându-se numai de „aparenţa” produselor, de „şocarea” consumatorului, ceea ce în numeroase cazuri semnifică preocupări exclusiv formale, ori cromatice „în sine”, creând iluzia unui produs nou şi din unghiul de vedere practic-utilitar. Evitarea subestimării valorii estetice a produsului industrial, ca şi a supraestimării „estetizante”, promovarea corectă a cerinţelor esteticii industriale sunt mijloace esenţiale de afirmare a funcţiei estetico-educative a industriei, atât prin produsele fabricate, cât şi prin cadrul şi ambianţa producţiei industriale.

Calităţile estetice ale produsului industrial sunt apreciate şi asimilate de subiectul consumator. Aflând o sursă nouă de satisfacţie estetică, sporindu-şi capacităţile de valorificife estetica, exigenţa estetică – consumatorul produsului industrial devine unul din factorii stimulatori ai frumosului industrial, la măsura în care industria, prin produsele ei, creează un „public” competent, în măsura în care ea este promotoare a unor obiecte ce posedă o valoare estetică autentică, industria îşi află în consumatorii ei nu numai un arbitru, un judecător exigent, dar şi un colaborator al procesului de creaţie industrială.

Relaţia creaţie-asimilare este însă mult mai dificilă decât pare la prima vedere, deoarece ea este mediată de un şir de factori ce se interpun în faze diferite. E vorba mai ales. de verigile ce intervin în sfera producţiei şi desfacerii obiectelor industriale, verigi inevitabile în sfera circulaţiei valorilor materiale, cum ar fi cadre de conducere ale vieţii economice şi ale întreprinderilor industriale, cadre economice responsabile de aprobarea şi achiziţionarea pentru desfacere a produselor, merceologi, cadre din comerţ etc. Necesitatea de a conjuga competenţa tehnico-economică, cu competenţa estetică, cu gustul pentru frumosul autentic se impune cu acuitate şi în cazul acestora, ca o condiţie de cea mai mare însemnătate pentru exercitarea cât mai deplină a funcţiei estetico-educative a industriei.

Industria, prin produsele fabricate cu participarea

competentă a esteticianului industrial, este factor activ al luptei pentru amplii icarea sensibilităţii estetice a contemporanilor, pentru învingerea a tot ceea ce este dovadă a unui gust îndoielnic.

Socialismul, societate liberă de exploatare, expresie a unei dezvoltări conştiente, armonioase, corespunzător cerinţelor necesităţii sociale obiective, asigură alături de înaltul avânt social-economic, un progres larg al vieţii spirituale, pe ecranul fertil al ideologiei socialiste. Preocuparea pentru dezvoltarea multilaterală a cetăţeanului patriei socialiste vrzează alături de îmbogăţirea orizontului politic, moral, ştiinţific etc, o perfecţionare a orizontului său estetic.

Socialismul este nemijlocit legat de promovarea frumosului în viaţă, în muncă etc. Promovarea valorilor estetice este scop major al noii societăţi.

Formarea gustului estetic al maselor, satisfacerea cerinţelor ide frumos ale acestora se înscrie între preocupările centrale ale politicii partidului nostru. Noile relaţii sociale ce au triumfat în ţara noastră au creat câmp larg de afirmare potenţelor şi aptitudinilor spirituale ale oamenilor, au amplificat necesităţile estetice ale acestora. Actul complex al satisfacerii necesităţilor şi exigenţelor estetice ale unui om cu o cultură estetică mereu mai înaltă nu poate fi realizat la scara întregii noastre societăţi decât antrenând în mod activ ansamblul de mijloace – artistice şi extraartistice – ale leducaţiei estetice. Estetica industrială trebuie înscrisă azi cu hotărâre printre acestea. Ea trebuie să joace un rol esenţial în a da viaţă acelor preocupări înscrise în atenţia politicii economice a partidului, de a da produse „care să satisfacă în condiţii mai bune cererile, exigenţa şi gustul estetic tot. mai ridicat al oamenilor muncii” să politica economică şi culturală a partidului nostru, atenţia sporită acordată ridicării calităţii produselor industriale, creşterii eficienţei economice a industriei, precum şi eforturile de creştere a culturii producţiei, ansamblul măsurilor menite să asigure o

dezvoltare multilaterală a omului societăţii noastre socialiste – asigură cadrul cel mai propice pentru ca estetica industrială să se înscrie în centrul atenţiei vieţii economice şi spirituale în patria noastră, ca un factor important de ridicare a României socialiste pe noi trepte ale civilizaţiei şi progresului.

52 N i e o 1 a e Ce au şescu, Rapori la Conferinţa Naţională a P.C.R., Hdit. politică, 1967, p. 89.

CUPRINS

Pag»

*

6 T. Vianu, *Estetica,* Edit. pentru literatură,

Bucureşti, 1968, p. 169

10 *Idem,* p. 213.

11 E t. S-o u r i au, *Passe, present, avenir du probleme de l'esthétique industrielle,* în *Estbétique industrielle*, P.U.F. 1962, p. 2.

11 *Idem,* p. 55.

14 T. V i-a nu, *Estetica,* Edit. pentru literatură, Bucureşti, 1968, p. 78.

14 *Idem,* p. 29.

5 – Introducere în estetica industrială

29 *Idem,* **p.** 64.

38 Cu r t Siegel, *op. cit., p. 7.*

37 *Idem,* p. 304.

39 *Idem,* p. 15.

45 *Ibilem,* p. 36.

46 Abraham Moles, *Cauza filosofică a crizei funcţionalismului,* în „Design-industrie”, nr. 86, 1967.

5 i Herbert Read, *An. and Induşi ry,* Faber and Faber, London, 1966, p. 58.

69 *Idem,* p. 143.

74 F. Reuleaux, *Ober den Maschinenbaustil,* Braunschweig, 1862, p. XII.

85 *Idem.*

96 Johannes Itten, *The art of color,* lleinho. d publishing Corp., N.Y., 1961, p. 13.

99 Vezi Z. Salomon, L. Adler, C. Enache, *Culcarea în arhitectură,* Edit. tehnică, Bucureşti, 1966, pp. 29 – 31.

1 Pierre Ducassc, *llisioire des lechuiques,* P.U.l., Paris, 1964, p. 131.

5 „Les letires françaises” nr. 1218, 1968, p. 11.

10 *Idem,* nr. 4, 1961.

29 *Idem,* p. 23.

30 *Idem,* pp. 37 – 39.

31 *Esthétique momirielle aux Etals-unis,* O.E.C.E., Paris, 1959, p. 37.

31 Michel K a R o n, *Je livre de l'aihitccture moderne,* Parir –,! 9V-i, p. 142.

1 Cf. „Esthétique industrielle”, nr. 67 – 68, 1964.

12 K. Marx, *Capitalul,* vol. I, Edit. politică, 1960, p. 72.

12 – Introducere în estetica induştrială

15 „Japan Commerce aud Industry”, 1966, vol. 7, nr. I.

22 I. P i 1 d i te h and Douglas S e o 11, *The business of product design,* London, Business Publications Ltd., 1965, p. 103.

24 Menţionăm printre alte lucrări ca: J. G o r ci o n Lippincott, *Desiţii for business*, N.Y., 1952: R. Loewy, /. e *laideur se verzi mal,* Gallimard, 1953; *Uestbétique industrielle dans les Etats-unis,* O.E.C.E., Paris 1959 ş.a., precum şi faptul că, bunăoară, congresul din 1966 al designerilor englezi cu tema „Profit by design” a dezbătut mai ales probleme de prognoză a pieţei. La acest congres, *Paul Reily,* directorul consiliului britanic de estetică industrială, remarca faptul că „Subestimarea problemelor privind studiul pieţei poate reduce la zsro chiar p un designer remarcabil”.

24 Cf. *Psihologia industrială,* Edit. Academiei, 1967, p. 75.

27Friedmann et Naville, *Sociologie du travail,* P.U.F., Paris, vol. I, p. 41.

34 Cf. Mirosław K1 i v-ar în *Vesci vokrug* (trad. ruă).

Moscova, 1964, pp. 153 – 174.

40 Psihologia industriala, Edit. Academiei, 1967, p. 245.

41 *l’estbétique industrielle aux Etals-Uuis,* Paris, 1958, pp. 4 21 54

43 Cf. „Tehnice. skaia estetika”.